romul munteanu

Degradarea tragediei și metamorfoza comediei clasice ● Semnificația farsei tragice ● Implicațiile risului contemporan ● Contextul farsei tragice ● Teatrul, expresie a marilor angoase ale omenirii ● Universul grotesc ● Structuri compoziționale ● Timp și spațiu ● Universul afectiv ● Secvențe din istoria unui motiv literar : lumea ca junglă în farsa tragică ● Marginalii la o poetică a farsei tragice ●

farsa tragică

editura univers

Scanned with CamScanner

FARSA TRAGICĂ

ROMUL MUNTEANU

Ediția a II-a
revăzută și adăugită

București — 1989
EDITURA UNIVERS

Scanned with CamScanner

DEGRADAREA TRAGEDIEI ȘI METAMORFOZA COMEDIEI CLASICE. SEMNIFICAȚIA FARSEI TRAGICE. IMPLICAȚIILE RÎSULUI CONTEMPORAN

Asemănat cu o junglă din cauza caracterului său etero-gen, spectrul teatrului contemporan pune în lumină direcții multiple de dezvoltare.

Se poate astfel constata în diferite țări vitalitatea dramaturgiei de factură tradițională, de genul celei cultivate de García Lorca, Montherlant și Sean O'Casey, în vreme ce alți dramaturgi au pornit pe calea riscurilor fertile, prilejuite de cele mai neașteptate experiențe literare.

Căutarea febrilă a noului în domeniul dramaturgiei, ca și nonconformismul foarte zgomotos, manifestat de unii autori de teatru din epoca noastră, lasă să se întrevadă un fenomen mult mai general, marcat de dispariția unor mari curente literare de lungă durată, așa cum le cunoaștem din evoluția teatrului din secolul al XIX-lea și de configurarea hegemoniei artistice a unor mari personalități.

Existențialismul este pînă acum cel din urmă curent de largă amploare din ultimele decenii, care a avut o notabilă rezonanță în roman, teatru, muzică și film. După această tentativă de asalt a unui sistem filozofic contemporan în literatură, are loc un fenomen semnificativ de dezintegrare a unor oameni de litere din cadrul unor sisteme estetice acaparatoare și proclamarea unor experiențe artistice individuale, considerate ca semne caracteristice ale efervescenței din epoca noastră.

Astfel și-au făcut apariția în domeniul dramaturgiei în ultimele decenii ale secolului nostru o serie de nume noi, cum sînt acelea ale lui Eugen Ionescu, Samuel Beckett, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, care astăzi se bucură de o largă notorietate pe toate meridianele globului.

Scanned with CamScanner

Lansarea, uneori zgomotoasă, alteori mai reticentă a unor piese de teatru cum sînt *Cîntăreața cheală, Așteptîndu-l pe Godot, Vizita bătrînei doamne, Balconul,* a făcut ca atît critica literară, cît și unii dramaturgi să vorbească insistent de *antiteatru, antitragedie, antidramă,* mai tîrziu urmînd să fie pus în circulație și conceptul de *antiroman.* Privit în ansamblu, fenomenul acesta caracteristic epocii noastre, va fi denumit de către un cunoscut scriitor, *aliteratură.* Dar cercetarea mai atentă a acestor formule literare antitradiționale duce la detectarea unui spirit nonconformist mai general, *aliteratura* în ansamblul ei, ca și *antiteatrul,* fiind în ultimă instanță o reacție a epocii noastre față de anumite modalități artistice, considerate perimate.

Cine studiază diagrama aceasta a reacțiilor față de fenomenul literar clasic și aspectele caracteristice pe care le-a înregistrat în dramaturgie, constată că singurul numitor comun care unește anumiți scriitori ca Ionescu, Beckett, Genet, Pinter, Arrabal, Albee, Dürrenmatt și Frisch, este doar o anumită reacție antitradițională care se poate manifesta și ea pe coordonatele cele mai diferite.

Este adevărat că în ultimii ani, au apărut numeroase studii de sinteză despre *teatrul absurd, teatrul experimental, teatrul de avangardă, teatrul epic* etc. Dar toate aceste excursuri sintetice însumează sub aceeași formulă scriitori foarte diferiți, care au o platformă comună, dictată doar de *reacția anticlasică, spiritul antiiluzionist* și *năzuința de inovare* într-o manieră aptă să surprindă specificul *condiției umane* în epoca noastră.

În această *junglă* a teatrului contemporan, caracterizat prin năzuințe atît de variate de înnoire, două direcții fundamentale s-au impus în mod definitiv și acestea sînt reprezentate de *teatrul epic* și *teatrul absurd.* Este, desigur, cunoscut faptul că în interiorul fiecăreia dintre aceste direcții deosebirile dintre scriitorii afiliați în mod voluntar sau aceia înseriați de către istoricii literari în sfera complexă a acestora, sînt imense. Așa cum între Brecht, care este considerat reprezentantul cel mai strălucit al teatrului epic și Th. Wilder sau Hochhuth, sînt deosebiri fundamentale, la fel și între scriitorii absurzi, de genul

Scanned with CamScanner

lui Ionescu, Beckett, Albee și Pinter, diferențele de structură ale operelor nu permit decît detectarea unor foarte sumare aspecte comune.

În pofida caracterului său eteroclit, dramaturgia occidentală contemporană are anumite zone de interferență a intenționalității scriitorilor, ca și un anumit spațiu comun din care rezultă o viziune specifică asupra *condiției umane,* susținută de mijloace artistice destinate și ele să revoluționeze modalitățile de expresie din teatrul contemporan.

Ni se pare astfel elocvent faptul că fără să fie întru totul eludate anumite probleme sociale și etice ale vremii noastre, ele sînt subsumate în dramaturgia contemporană unui concept mai larg care este *existența,* ca spațiu de desfășurare sau aneantizare a omului reprezentat în postura specifică a unor trăiri paroxistice, generate de incapacitatea de repliere sau transgresare a unor evenimente catastrofice.

De aceea, prin unele dintre cele mai semnificative opere pe care le-a dat, dramaturgia occidentală s-a convertit dintr-un *teatru al societății* într-un *teatru al existenței.*

Supus unui sever proces de reducție, comportamentul uman al individului în fața unor *evenimente-limită* este exprimat mai ales prin acele aspecte care scot în relief *condiția umană.* Desprinse din structurile lor sociale atît de diferite, ființele umane sînt omologate prin integrarea lor într-o existență situată sub același destin ontologic. Așezat într-un spațiu existențial limită, fixat pe un traiect ontologic exemplificator, personajul din acest gen de *teatru al existenței* devine un *om universal,* despre care Miguel de Unamuno spunea în *Sentimentul tragic al vieții* că nu este determinat de loc sau timp, neavînd nici sex, nici patrie. Un asemenea punct de vedere apare și din polemica lui Eugen Ionescu cu Kenneth Tynan, cînd autorul *Scaunelor* afirmă că societatea omenească autentică este aceea care poate avea „angoase comune, dorințe și nostalgii secrete", întîlnite la toți oamenii din toate timpurile. Viziunea aceasta a omului universal, devorat de angoase eterne, l-a făcut pe scriitorul francez să identifice un anumit destin istoric cu destinul ontologic. „Nici

Scanned with CamScanner

o epocă, afirmă el, nu a putut aboli tristețea umană, nici un sistem politic n-a putut să ne elibereze de durerea de a trăi, de frica de moarte, de setea de absolut.“ [1]

Pornind de la această echivalență între destinul social, istoricește determinat și destinul ontologic, Eugen Ionescu ajunge la o concluzie întîlnită și la existențialiștii francezi, frecventă și la alți dramaturgi contemporani din țările occidentale, din care rezultă de ce „condiția umană este aceea care guvernează condiția socială și nu invers“ [2]. Dar punctul acesta de vedere nu este exprimat doar de cîțiva scriitori izolați. Preocupați de condiția umană în ansamblul ei *extra-social,* foarte mulți dintre dramaturgii contemporani proiectează ființa umană pe un anumit fundal al morții, ceea ce duce la singularizarea individului, așezat într-un univers, conceput cînd ca labirint, cînd ca junglă.

Alienat de propria sa existență, confruntat cu moartea, concepută ca un eveniment-destin, personajul din acest teatru al marilor angoase umane este situat într-o zonă de fuziune firească a tragicului cu comicul.

Tragic prin zodia ontologică sub care este plasat, comic și grotesc prin zădărnicia gestului de traversare a unui univers guvernat de legi absurde, *noneroul* din lumea contemporană trebuia să fie reprezentat prin alte modalități decît acelea pe care le putea oferi tragedia pură sau comedia pură. Și astfel s-a ajuns la o revitalizare a *comediei tragice* sau a *farsei absurde,* cum i se spune astăzi din ce în ce mai frecvent, fenomen artistic care a mai putut fi semnalat și în alte epoci de profundă criză a valorilor sau de schimbări care marcau apariția unor aspecte sociale și etice noi.

Comedia tragică sau *farsa absurdă* nu trebuie astfel considerată ca o formulă estetică de laborator, adoptată doar de unii scriitori izolați. Cultivată de Brecht în *Omul este om* sau *Sfînta Ioana de la abatoare,* ca și de oponentul său violent, Eugen Ionescu, considerat ca exponentul cel mai complex al teatrului absurd, *comedia tragică* sau *farsa absurdă* reprezintă în epoca noastră una

[1] E. Ionesco, *Notes et contre-notes,* Gallimard, 1962, p. 73.
[2] *Op. cit.,* p. 73.

Scanned with CamScanner

din modalitățile artistice fundamentale prin care dramaturgii contemporani își propun să reprezinte *condiția umană*.

Dialectica aceasta subtilă a tragicului și comicului, care a dus la apariția unei formule teatrale de mare viabilitate artistică, a reținut și atenția lui Cl. Perruchot care în *Revue d'esthétique* scrie : „este simptomatic că aproape toți dramaturgii contemporani se îndrumează spre această formulă pe calea ambiguității și că publicul nu cere și nu tolerează decît acele piese care se situează la limita dintre tragedie și comedie". [1]

Raportată în mod rigid la estetica și comedia de factură clasică, *farsa tragică* care pare să reunească elemente antitetice, poate fi socotită drept o formulă literară hibridă și aberantă. Dar în această epocă de interferență a genurilor literare, o anumită fuziune între unele categorii estetice este și ea firească și deplin justificată. În acest context, trebuie să precizăm că fuziunea dintre comic și tragic are loc într-o epocă de degradare a tragediei, cînd tragicul cotidian, cu implicațiile lui multiple, nu mai este o sursă pentru opera tragică de teatru. Din cauza aceasta, care nu este de altfel unica, în țările cu o îndelungată tradiție în cultură asistăm la *moartea tragediei*, care poate căpăta, desigur, cele mai diverse aspecte. Astfel, într-o epocă în care unii eseiști de talia lui Bertrand d'Astorg [2] vorbesc de spaima universului concentraționar și angoasa torturii, tragedia pare să se replieze în mituri, parabole antirăzboinice și drame ale erorilor inteligenței, cum sînt unele dintre cele scrise de scriitorii existențialiști. Se poate spune că în ultimele trei decenii a avut loc o adevărată întoarcere spre miturile străvechi, în care dramaturgii au căutat simboluri ale *condiției umane* din epoca noastră. Interpretate în această manieră, miturile și-au pierdut în cea mai mare măsură semnificațiile originare, devenind, prin modificarea lor, alegorii ale lumii moderne. În această categorie considerăm că se integrează *Muștele* lui Sartre, *Alcestiada* de Th. Wilder, *Caligula* de

[1] Cl. Perruchot, *Le théâtre de l'ambiguité, Revue d'esthétique*, vol. 2, fasc. 3 și 4, iulie-dec., 1950, p. 424.

[2] B. d'Astorg, *Aspects de la littérature européenne depuis 1945*, Éditions du Seuil, 1952, pp. 16—17.

Scanned with CamScanner

Camus, *Ciocîrlia* de Anouilh, *Sfînta Ioana de la abatoare* de Brecht, *Hercule și grajdurile lui Augias* de Dürrenmatt etc. Refugiat în mit, expropriat de sensul său originar, tragicul mitologic capătă adeseori în epoca noastră implicații parodice, pierzîndu-și în orice caz funcționalitatea sa clasică. Fără a fi privată de evenimente tragice sau de capacitatea de recepție față de acestea, epoca noastră nu a putut genera mari tragedii literare, timpul nostru fiind mereu considerat ca apt pentru *deriziune*, iar nu pentru surprinderea condiției umane dintr-o perspectivă tragică. Generalizat în cele mai multe țări cu îndelungate tradiții literare, fenomenul acesta a făcut obiectul unor investigații erudite, dar adeseori contradictorii.

Astfel, George Steiner, pornind de la o anumită legendă cu implicații parabolice pentru epoca noastră, constată și explică cu o anumită timiditate ceea ce el, pe bună dreptate, numește *moartea tragediei*. „Raportul acestei legende cu tema noastră este cred acesta : Dumnezeu este obosit de cruzimea omului. Poate că nu este capabil să-l înfrîneze și nu poate să-și mai recunoască imaginea în oglinda creației. El a lăsat lumea pradă cruzimii ei și locuiește acum într-un alt colț al universului, atît de departe, încît mesajele sale nu mai pot să ne parvină. Presupun că secolul al XVII-lea este acela cînd ne-a abandonat și acest moment constituie linia de plecare a studiului meu. În secolul al XIX-lea, Laplace a proclamat că Dumnezeu este o ipostază de care spiritul rațional nu mai are nevoie..... Dar tragedia este acea formă de artă care cere cu necesitate aparența prezenței divinității. Ea este moartă acum pentru că umbra acesteia nu mai cade peste noi, cum cădea peste Agamemnon, peste Macbeth sau peste Athalie.“ [1]

Steiner explică, prin urmare, dispariția tragicului prin moartea divinității pe care o anunțase solemn și Nietzsche la timpul său. Unilateral, conceptul de tragedie adoptat de Steiner, duce inevitabil tot la o explicație parțială a unui fenomen mult mai complex. Steiner nu găsește ast-

[1] G. Steiner, *La mort de la tragédie*, Éditions du Seuil, 1965, p. 253.

Scanned with CamScanner

fel o motivație a degradării tragediei, în care destinul supranatural este înlocuit cu destinul social, care ajunge să fie adeseori confundat cu destinul ontologic.

Dar fie ea și unilaterală, această explicație vizează, după părerea noastră, un fenomen real, care îi preocupă și pe scriitori. Familiarizat cu fenomenologia, pe care nu ezita să o ia în derîdere, educat în spiritul teologiei protestante, Fr. Dürrenmatt demonstrează și el caracterul perimat al tragediei de factură aristotelică, argumentînd acest fapt prin specificul raportului dintre individ și societatea contemporană, care este de așa natură încît nu mai poate fi o sursă de tragedie.

În cuvîntarea sa despre Schiller, ținută cu prilejul comemorării scriitorului la Mannheim în 1959, Fr. Dürrenmatt pleca de la premisa că într-o societate în care nu mai *domnește ordinea universală* și în care *partea nu se integrează în totalitate, individul în colectivitate, omul în umanitate*, insul izolat nu poate să amelioreze lumea.

Privat de orice inițiativă, nevoit să trăiască într-o societate care-l încătușează prin legi mai puternice decît el, omul este dezeroizat, redus de mecanismul social la o celulă fără importanță și astfel absolvit de orice răspundere.

În eseul său *Probleme de teatru* (1955), autorul precizează că: „Tragedia implică eroarea, aprecierea justă, necesitatea, responsabilitatea...". Dar într-o lume haotică, nu mai există vinovați și responsabili. Nimeni nu poate nimic și nimeni nu a dorit ceea ce se întîmplă. Într-adevăr, totul se desfășoară fără intervenția individuală... Noi sîntem toți în mod colectiv vinovați, în mod colectiv închistați în păcatele părinților și strămoșilor noștri... Noi, adaugă autorul, nu mai sîntem sensibili decît la comedie." [1]

Într-o lume pe care scriitorul o consideră o *închisoare a rasei albe*, în care domnește *aspațialitatea, neesențialitatea și lipsa de semnificație*, teatrul tragic își pierde izvoarele sale de totdeauna, fiindcă și poziția individului în această societate leviatanică ce îl strivește, este complet modificată. Expropriat de orice inițiative majore,

[1] Fr. Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, p. 47.

Scanned with CamScanner

omul devine un *nonerou*, un ins de la periferia unei lumi absurde, un martor impasibil al dezagregării istorice.

Trăind într-o sferă a atitudinilor și a conceptelor negative, individul din această societate leviatanică este o sursă de comedie, arta comică cu metamorfoza ei specifică, fiind considerată de scriitor singura în care „se manifestă libertatea omului". Dar preferința scriitorului elvețian pentru comedie nu-l duce niciodată la pledoaria pentru acea formă inocentă a teatrului de moravuri din secolul al XVII-lea. Într-o lume amenințată de bomba atomică, strivită de relația absurdă dintre individ și totalitatea acaparantă, scriitorul optează în mod deliberat pentru un „teatru al speranței absurde, al speranței nejustificabile, al invicibilei speranțe...". În acest context doar o anumită comedie tragică, grotescă, poate exprima prin *paradox* locul individului în univers.

Mai mult, scriitorul elvețian ajunge la convingerea că genul acesta de teatru, care nu este lipsit de o anumită violență a situațiilor și a viziunii despre lume, poate căpăta și o finalitate socială. „Tiranii acestei lumi, scrie el, nu pot fi mișcați de poeți. La cîntecele lor de jale ei cască. Eroii din operele lor sînt considerați niște proști, iar în fața poeziilor religioase, tiranii adorm. Ei se tem de un singur lucru, batjocura."

Dacă Fr. Dürrenmatt pledează pentru teatrul violenței, apt să surprindă raportul dintre individ și societatea convertită într-un leviatan copleșitor, Eugen Ionescu va cere și el crearea unui teatru antiiluzionist, inspirat din mitologia cotidiană, din stările onirice, ca și din marile angoase ale individului, cum este moartea. Desființînd bariera dintre real și ireal, Eugen Ionescu anulează și tradiționala deosebire dintre diferite categorii estetice și forme de reprezentare a realității. De aceea operele lui se numesc *comedii tragice*, *tragedii comice*, iar altele, *psihodrame* sau *farse tragice*.

Preocuparea pentru *farsa tragică* devine astfel la Eugen Ionescu explicabilă prin faptul că el o consideră modalitatea cea mai adecvată de reprezentare a angoaselor unei umanități degradate. Prin caracterul ei exemplificator, farsa tragică reprezintă de obicei anumite traiecte existențiale, susținute de prezența unor personaje de la

Scanned with CamScanner

periferia societății, care caută valori degradate într-un univers degradat.

Pentru realizarea acestui deziderat, Eugen Ionescu demonstrează că teatrul trebuie împins „dincolo de această zonă care nu este nici teatru, nici literatură, ceea ce înseamnă a-i restitui cadrul propriu, limitele naturale. Nu trebuie ascunse sforile, scrie el, ci făcute mai vizibile, deliberat evidente, ajungîndu-se la grotescul profund, la caricaturi, dincolo de ironia spirituală a comedienilor de salon." În acest scop autorul cere ca totul să fie „împins pînă la paroxism, unde sînt sursele tragicului. Să se facă un teatru de violență, de violență comică, de violență dramatică". [1]

Aparținînd unor scriitori cu o formație diferită, cele două profesiuni de credință pe care le-am semnalat, nu fac decît să ateste ideea că farsa tragică poate solicita atenția unor dramaturgi care pornesc de la motive literare foarte variate, dar se întîlnesc în așezarea omului sub aceeași zodie absurdă. Béranger, cunoscutul personaj creat de Eugen Ionescu, Hamm și Clov din *Sfîrșit de partidă* de S. Beckett, Romulus cel Mare din opera cu același titlu de Fr. Dürrenmatt, sînt, de fapt, *noneroi* care populează același univers absurd, chiar dacă structura fiecărei farse tragice amintite poate fi sensibil deosebită de la un autor la altul. Realizată de Alfred Jarry cu mijloacele specifice *farsei enorme* în *Ubu Roi*, de Fr. Dürrenmatt prin formele caracteristice teatrului epic în *Frank al V-lea*, de Eugen Ionescu prin dezarticularea limbajului și dezintegrarea realității în *Cîntăreața cheală*, de Samuel Beckett prin imagini plasate într-un timp și spațiu circular în *Așteptîndu-l pe Godot*, farsa tragică lasă astfel un larg spațiu de mișcare inițiativei creatoare a scriitorilor.

Folosind numeroase elemente desprinse din teatrul comic clasic, farsa tragică, în toată varietatea pe care o oferă spectrul teatrului contemporan, aduce o viziune fundamental diferită despre lume, față de aceea pe care am întîlnit-o în dramaturgia clasică. Farsele clasice, de genul celor realizate de Molière, Beaumarchais, Goldoni sau Caragiale își au sorgintea comicului în antinomia dintre

[1] E. Ionescu, *Notes et contre-notes*, Idées, 1966, pp. 59—60.

Scanned with CamScanner

esență și aparență. Lecția moralizatoare din farsele pure, ca și din unele comedii, rezultă adeseori din utilizarea ingenioasă a motivului păcălitorului păcălit, la care se adaugă în comedia clasică a anumită *simetrie antinomică* dintre personaje, oferită de cupluri exemplificatoare de genul Alceste-Philinte, Harpagon-Chrysale etc. Comicul de factură clasică, cu tot arsenalul cunoscut de procedee, ca *qui-pro-quo*-ul, acumularea, invertirea de simetrii, falsele identități etc. vizează doar aspecte incidentale din viață.

Comicul tradițional nu este niciodată convertit într-un sens pur tragic sau nihilist pentru că în veacurile anterioare comedia pleca de la premisa că omul este o ființă ameliorabilă, iar viciile satirizate sînt de fapt cazuri, abateri de la normalitate, nu semne ale condiției noastre umane. De aceea, de la mimul antic pînă la *commedia dell'arte* și arta comică din secolul al XVII-lea și din prima jumătate a secolului al XIX-lea, teatrul de această natură a avut rolul fundamental de a amuza și instrui.

O anumită cezură, demnă de luat în considerație s-a produs în evoluția artei comice o dată cu configurarea teatrului elisabetan, cînd comedia tragică a înregistrat o primă etapă de mare efervescență punînd sub semnul întrebării toate valorile umane, toate actele consacrate de istorie ca fapte majore. Cunoscuta operă a lui Shakespeare, *Troilus și Cresida* este un exemplu grăitor. Niciodată pînă la acest titan al nordului, motivul *lumii răsturnate* nu a oferit pretextul unui asemenea act de demistificare a realității pe cale literară. Shakespeare face din urîtul Thersit un negativist cu intenții polemice, care distruge o întreagă mitologie moștenită, menită să conserve pentru posteritate o anumită scară de valori. Cîteva replici ni se par suficiente pentru a detecta o nouă viziune despre lume :

THERSIT : Agamemnon e un prost ; Achile e un prost ; Thersit e un prost ; și, cum spuneam adineaori, Patrocle e un prost.

ACHILE : Dovedește asta.

Scanned with CamScanner

THERSIT : Agamemnon e un prost pentru că vrea să-i poruncească lui Achile ; Achile pentru că îl lasă pe Agamemnon să-i poruncească ; Thersit pentru că îi slujește unui prost ca el ; iar Patrocle e un prost pur și simplu.[1]

Am reținut acest exemplu în primul rînd pentru considerentul că în toate epocile în care arta comică nu a fost concepută ca *mimesis*, a avut loc o întoarcere spre teatrul elisabetan, cînd fuziunea dintre tragic și comic, a impus pentru prima dată în mod definitiv comedia tragică. De la Jarry, Th. Wilder și Brecht pînă la Dürrenmatt, Frisch și Beckett, comedia tragică elisabetană a constituit în permanență un model pentru anumite tentative creatoare, nonconformiste.

O comparație, fie chiar sumară, între teatrul comic de factură clasică, pe de o parte, comedia tragică din secolele anterioare și farsa absurdă din secolul nostru, pe de altă parte, este de natură să sublinieze deosebiri fundamentale care vizează atît sursa conflictului și deznodămîntul său, cît și tipologia personajelor. Este astfel cunoscut faptul că de la Aristofan, Plautus și Terențiu pînă la Molière, pentru a nu indica decît unele nume dintr-o îndelungată suită de autori de teatru, sursa comediei provine din anumite antinomii create de unele vicii universale și aparența acestora. Zgîrcenia, lăudăroșenia, prostia, grosolănia, egoismul, ipohondria, neîndemînarea reprezintă, astfel, surse ale conflictului comic, personajele fiind adevărate arhetipuri umane care întruchipează asemenea defecte.

În general, conflictul din comedia clasică evoluează pe plan domestic, chiar dacă implicațiile lui sînt mult mai complexe. Atunci, cînd este sentimental, acesta provine din rivalitatea dintre tată și fiu, tinerii îndrăgostiți fiind de obicei ajutați de un lacheu descurcăreț. Dar de orice gen ar fi, conflictul din comedia și farsa clasică se încheie printr-un *happy-end*, cunoscuta scenă a împăcării desfășurîndu-se după convenții artistice care nu relevă deosebiri esențiale de la un autor la altul.

Pornind de la un pamflet înrudit cu *Poetica* lui Aristotel, intitulat *Tractatus Coislinianus*, Northrop Frye reține

[1] Shakespeare, *Opere*, VIII, p. 444.

Scanned with CamScanner

în opera sa, *Anatomia criticii*, cele trei tipuri comice: *alazōn, eirōn, bōmolachos,* la care adaugă o nouă categorie, *agroikos,* valabile pentru comedia clasică.

După Frye, cel mai reprezentativ din categoria *alazōn* este *tatăl,* acel *senex iratus,* pe care îl găsim și la Lope de Vega, ca și la Molière și Goldoni. În a doua categorie *(eirōn)* se integrează tinerii îndrăgostiți, dar și slujitorii inteligenți și descurcăreți, conflictul fundamental fiind susținut de *alazōn* și *eirōn.* Categoria a treia *(bōmolochos)* este reprezentată de bufonii de toate genurile și ultima categorie *(agroikos)* însumează grosolanii, neîndemînaticii, prostănacii.

În contextul acestei structuri tipologice, mereu repetabile, conflictul din comedia clasică este întotdeauna de așa natură, încît simpatia publicului merge spre anumite personaje a căror atitudine satisface spiritul lor justițiar elementar, dînd în același timp satisfacție sentimentului de superioritate al spectatorului față de personajele ridiculizate.

Raportarea structurii tipologice a comediei clasice la farsa tragică contemporană demonstrează frecvența periodică a acelui *senex iratus* ca și a slujitorului *(eirōn),* situat însă într-o postură cu totul diferită în dramaturgia antiaristotelică. [1]

Pe de altă parte, fiind convertită într-un *teatru al existenței,* farsa tragică, după cum este și firesc, caută sursele conflictului în raportul dintre ființa umană și existență sau în relația dintre individ și sistem, care are caracterul unui destin social. De aceea, conflictele de natură erotică sînt sporadice și atunci cînd apar reprezintă doar pretexte pentru a dezvălui alte raporturi existențiale mult mai profunde.

Revenind la structura tipologică a personajelor din comedia clasică și farsa tragică din epoca noastră, constatăm unele similitudini exterioare, rezultate din reducția la arhetip. Dar pe cînd arhetipul clasic se definea printr-o trăsătură generală ca avariția, prețiozitatea, ipocrizia, arhetipul din farsa absurdă marchează doar o ati-

[1] N. Frye, *Analyse der Literaturkritik,* Kohlhammer Verlag. Stuttgart, 1964, pp. 44—45.

Scanned with CamScanner

tudine existențială, ca spaima de moarte, sentimentul alienării, oroarea de vidul ontologic etc.

Angajat pe un traiect existențial cu un final misterios, personajul-arhetip din farsa absurdă contemporană nu este salvat prin *happy-end* decît arareori și atunci epilogul acesta are evidente implicații parodice, ca în *Opera de trei parale* de Brecht. Cu foarte puține excepții, farsa absurdă contemporană are astfel un final violent, aparent de natură tragică. Dar cum dimensiunile exterioare ale personajelor nu pot impune morții lor o semnificație tragică, ea se convertește cum ar spune Heidegger într-un deces fără rezonanță. De aceea și finalitatea farsei tragice din epoca noastră este deosebită de aceea întîlnită în comedia clasică. Dacă arta comică tradițională moralizează, făcînd într-un anume fel procesul unei societăți în scopul ameliorării ei, farsa tragică este doar *antiiluzionistă*, propunîndu-și să confrunte din această perspectivă individul cu condiția umană.

Amestec de comic și tragic, farsa tragică contemporană tinde astfel prin funcționalitatea sa antiiluzionistă să devină o operă de transgresiune a aparențelor false, a convenienței osificate, de unde năzuința de a explora, pe de o parte, resorturile ultime ale mecanismului social în care individul este angajat, iar pe de altă parte, de a investiga efectele acestui mecanism prin sublinierea unor anxietăți și coșmaruri pe care individul care trăiește într-o stare de somnolență nu este capabil să le detecteze.

Aptă să acorde în unele cazuri o pondere deosebită elementelor satirice și antiiluzioniste, în alte cazuri viziunii nihiliste și aspectelor grotești, farsa tragică contemporană va imprima și rîsului o semnificație deosebită decît aceea pe care o cunoaștem din comediile clasice.

Considerat în vremurile mai îndepărtate ca o enigmă și marcă de distincție a ființei umane față de alte specii, rîsul a fost studiat în decursul timpului din cele mai diverse unghiuri de vedere. Există astfel studii care cercetează rîsul din punct de vedere fiziologic și somatic, în vreme ce altele îi caută semnificația din punct de vedere psihologic, sociologic, estetic, filozofic, religios și politic. S-au înregistrat de asemenea în decursul timpului opinii ale unor gînditori de mare autoritate, ca Pascal

Scanned with CamScanner

de pildă, care au pledat pentru interzicerea rîsului pe anumite teme, rîsul fiind socotit de Hobbes, bunăoară, ca „una dintre imaginile răului", în vreme ce în epoca noastră se vorbește de o liberalizare excesivă a rîsului, care nu mai are nici un fel de zone de interdicție. [1]

Sociologii s-au preocupat și ei de raportul dintre rîs, comicul cotidian și comicul literar, urmărind astfel mai ales anumite forme predilecte de receptare ale comicului în diferite medii sociale și intelectuale. S-au dat în acest sens și procente de distribuire a unor genuri literare comice în mediul cazon, clerical, în mediul cadrelor didactice, arătîndu-se totodată predilecția tinerilor pentru anumite forme ale comicului, și ale vîrstnicilor pentru altele.

Prima observație fundamentală pe care considerăm că trebuie să o reținem din numeroasele studii dedicate acestei probleme de mare complexitate, vizează demarcația dintre rîs și comic, în sensul că numai uneori între aceste două noțiuni poate exista o deplină echivalență.

Hegel a observat de altfel de foarte multă vreme că de natura comicului, așa cum era conceput în timpul său „ține în general infinita bună dispoziție și încrederea de a se fi ridicat deasupra propriei contradicții și de a nu se menține în amărăciune și nefericire...". [2]

În același context, Hegel preciza că rîsul poate fi „expresia cuminteniei mulțumită de sine", dar reținea în același timp faptul că „există un rîs al ironiei, al disperării etc." [3]

Pornind de la această distincție făcută de gînditorul german, reținem lipsa de echivalență totală între comic și rîs. Se știe astfel că există un rîs relaxator, care trădează, cum spunea Hobbes, un sentiment de superioritate a eului receptor față de comicul rezultat din *abaterea de la normalitate* sau, în terminologia hegeliană, un rîs generat de faptul că pentru un anume individ,

---

[1] Vezi înregistrarea și comentarea opiniilor despre rîs în L. Fabre, *Le rire et les rieurs*, Paris, 1929.

[2] G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, în românește de D. D. Roșca, ed. Acad. R.S.R., 1966, p. 600.

[3] *Op cit.*, p. 599.

Scanned with CamScanner

substanţialul a devenit o iluzie. Dar în acelaşi timp este cunoscut faptul că există forme ale rîsului care trădează un sentiment de insecuritate personală, spaimă şi groază. În asemenea cazuri, echivalenţa dintre comic şi rîs, desigur nu mai posibilă.

Aplicînd aceste consideraţii la specificul comicului din comedia clasică şi farsa tragică, constatăm că rîsul relaxator, declanşat de abaterea de la normalitate, este generat de comedia clasică. Referindu-se la modul acesta de a rîde în faţa unui spectacol de Molière, Beaumarchais sau Goldoni, cunoscutul sociolog francez al literaturii, Escarpit, vorbea de existenţa rîsului în doi timp.

Primul moment al acestui gen de rîs este provocat de o uşoară stare de dezechilibru a eului receptor în faţa unei anumite incongruenţe, al doilea moment marchează reechilibrarea, dictată de convingerea că incongruenţa constatată era un fapt incidental. În faţa abaterii de la normalitate, spectatorul trece printr-un scurt moment de nelinişte, după care sentimentul superiorităţii sale faţă de fenomenul izolat ridiculizat, îi provoacă acel rîs odihnitor, plin de voioşie.

Dar în faţa unei farse absurde de Ionescu, Beckett sau Pinter, rîsul acesta plin de veselie nu mai este posibil. Personajele din *Scaunele, Regele moare, Poveste din grădina zoologică, Vizita bătrînei doamne* nu mai pot fi considerate doar ca *abateri de la normalitate* sau, cum spunea Hegel, tipuri comice prin care observăm că *substanţialul a devenit o iluzie.*

Personajele din farsa absurdă nu mai întreţin comicul nici prin cunoscuta antiteză dintre aparenţă şi esenţă. Ele sînt simboluri ale condiţiei umane, arhetipuri transparente care distrug orice iluzie, echivalenţe ale traiectului existenţial pe care se găseşte orice spectator. De aceea, fenomenul de distanţare faţă de aceste personaje, susţinut de sentimentul superiorităţii spectatorului, nu mai este posibil decît arareori. Din această cauză nici timpul al doilea al rîsului relaxator, care echilibrează şi generează veselia, nu se mai poate produce. Şi astfel constatăm prezenţa unui alt gen de rîs, de care vorbea Hegel, al unui rîs crispat al disperării, al unui rîs neliniştitor şi nervos.

Scanned with CamScanner

Dacă esteticianul german consideră, pe bună dreptate, incompatibil comicul clasic cu rîsul tragic, farsa tragică contemporană anulează această antinomie, fiindcă substanța specifică comicului tragic sau comicului grotesc care o generează, este de natură să producă acest rîs nervos, angoasat, care o caracterizează. Prin urmare, dacă rîsul plin de voioșie era provocat de vicii trecătoare, întruchipate în ființe umane ameliorabile, rîsul convulsiv contemporan este declanșat de angoase eterne cu care farsa absurdă îl confruntă pe om pentru a-i dezvălui propria condiție de existență. Utilizînd astfel angoasele fundamentale ale ființei umane, ca spaima de moarte, oroarea față de vidul existențial, degradarea mijloacelor de comunicare, comedia tragică stilizează realitatea în așa manieră, încît mediul ambiant și personajele-arhetip să sugereze acest univers degradat, din care trebuie să rezulte, cum ar spune M. Blanchot, că omul este un animal bolnav.

Procesul acesta de stilizare a realității și a personajului arhetip are loc atît în comedia clasică, cît și în farsa absurdă contemporană. Stilizarea este realizată de scriitor printr-un act de reducție, de contractare a mediului ambiant și a ființei umane la anumite trăsături, destinate să susțină o viziune specifică despre lume. Dar modul acesta de simplificare a realității, pentru a o supune unui concept exemplificator, se produce pe anumite coordonate în textul clasic și pe altele în teatrul contemporan. Din aceste considerente, socotim că prezența arhetipului în farsa absurdă nu este o întoarcere spre clasicism cum crede Philippe Senart, ci doar un procedeu de stilizare a realității, care ține de convențiile specifice teatrului.

Modalitatea de reducție a universului prin simplificare, ca și stilizarea personajului-arhetip, convertit într-un simbol al *condiției umane*, ne duc spre convingerea că farsa tragică contemporană nu mai pleacă de la conceptul de artă ca *mimesis*, ci de la arta ca produs al fanteziei, în care realitatea externă este reconstruită conform unei anumite viziuni interioare, anticipatoare. Tipul acesta de teatru antiaristotelic, în care se integrează după părerea noastră, atît comedia tragică de tipul *Domnului Biedermann și incendiatorii* de M. Frisch, cît și farsa absurdă

Scanned with CamScanner

de tipul *Rinocerilor* de Ionescu sau a *Aniversării* de Pinter, este considerat de René Hocke *teatru manierist*. Înțelegînd prin aceasta o anumită reacție a fanteziei față de viziunea raționalizatoare a realității, cercetătorul german vede în *literatura manieristă* o întruchipare specifică fiecărei epoci a conceptului de artă ca antimimesis. Din acest punct de vedere, considerăm că atît comedia tragică, precum și farsa absurdă se integrează în mod firesc în conceptul de *teatru manierist*.

Astfel, deși obiectivul cercetării noastre se limitează la evoluția farsei tragice din deceniile V—VII ale secolului XX, cînd considerăm că această specie a teatrului contemporan a înregistrat formele cele mai elocvente de realizare a genului, socotim că nu este lipsită de utilitate o anumită întoarcere spre izvoarele și cauzele *teatrului manierist* din epocile anterioare, pentru a putea sublinia cu și mai mult profit aspectele sale caracteristice din vremea noastră. Ni se pare semnificativ faptul că un cercetător riguros ca E. R. Curtius dă o accepțiune foarte largă noțiunii de *manierism, desemnînd toate tendințele literare care se opun clasicismului* [1], manierismul fiind pentru acest erudit „un fenomen complementar al clasicismului din toate epocile". [2]

Evitînd pe bună dreptate o definiție a manierismului, E. R. Curtius, atunci cînd încearcă să surprindă anumite elemente componente ale acestui gen de artă, precizează că „Manieristul nu spune lucrurile normal, ci anormal. El preferă artificiul și artificialul faptului normal. El vrea să provoace surpriza, mirarea să orbească. În vreme ce nu există decît o singură cale pentru a spune lucrurile în mod normal (natural), există mii de modalități pentru a le spune nenatural." [3]

Pe această cale, cunoscutul istoric literar german încearcă să circumscrie sfera manierismului și totodată să scoată în relief acele aspecte caracteristice, care dau o notă specifică poeticii sale. De la această accepțiune a termenului și a artei manieriste a pornit și G. R. Hocke,

[1] E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Franke Verlag, Bern und München, ed. a III-a 1961, p. 277.
[2] *Op. cit.*, p. 277.
[3] *Op. cit.*, p. 286.

Scanned with CamScanner

cînd a integrat comedia tragică și farsa absurdă în sfera teatrului manierist, precizînd că „Absurdul s-a născut în Europa în timpul lui Shakespeare“ [1].

Într-adevăr, numeroși cercetători pun în lumină o anumită artă poetică specifică atît pentru Shakespeare, cît și pentru alți scriitori din școala teatrului elisabetan, pe care noi o regăsim, cel puțin prin anumite procedee, reluată de autorii contemporani de farse tragice. M. Luthi, de pildă, consideră că în anumite piese ale lui Shakespeare, ca *Titus Andronicus*, sînt evidente preferințele pentru unele procedee care produc senzații tari, schimbări rapide și reveniri. El relevă, de asemenea, caracterele amestecate, scenele disonante, realismul puternic și stilizarea crasă, luciditatea și stările halucinante, fantezia vie și lumea ca mecanism, individul autentic și masca lui socială. Dar toate aceste procedee, întîlnite într-o distribuire diferită de la un autor la altul, pot fi regăsite cu ușurință și în unele comedii tragice scrise de Brecht, Dürrenmatt și Frisch, ca și în farsele absurde ale lui Ionescu, Pinter, Albee și alții.

Cercetarea filiațiilor literare ale farsei tragice contemporane nu se oprește la detectarea unor procedee artistice similare cu cele întîlnite în comedia tragică din alte etape de dezvoltare a teatrului.

În această perioadă, cînd asistăm la o fază decisivă de degradare a tragediei de factură aristotelică, Gustav René Hocke se străduiește să pună în lumină și punctele de plecare ale comediei tragice, care subliniază o altă viziune despre lume, decît cea întîlnită în tragedie. Astfel, în vreme ce E. R. Curtius consideră manierismul ca o reacție față de formele artei clasice și neoclasice, G. R. Hocke ajunge la o concluzie mult mai cuprinzătoare, din care rezultă că tragicomedia, ca parte integrantă a *asianismului asimetric* nu se opune doar *aticismului armonios*, deoarece pe parcursul evoluției sale, apare o nouă antinomie între *realism și manierism*. Dar, așa cum am precizat și pînă acum, deosebirile fundamentale dintre

[1] G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Rowohlt, Hamburg, 1959, p. 219.

Scanned with CamScanner

tragedia și comedia clasică și teatrul manierist permit de la început detectarea unui *Weltanschauung* diferit.

Astfel, în vreme ce în tragediile lui Eschil și Sofocle, de pildă, sursa tragicului rezultă din antinomia dintre om și destin, în comedia tragică și în general, în toate formele teatrului manierist, destinul transcendental este eliminat, individul fiind pus în situația să lupte împotriva unei lumi pline de enigme, pe care acesta, cu toată forța sa intelectuală, nu le poate depăși. În fața eului receptor al personajului din farsa tragică, universul rămîne criptic și misterios, iar legile lui apar ca o imensă proliferare de obstacole pe care noneroul nu le poate traversa niciodată.

Imaginea lumii ca enigmă, viziunea lumii ca labirint în care individul se angajează mereu pe o pistă falsă, fără ieșire, indiferent de natura ei, constituie coordonatele fundamentale ale teatrului manierist din toate epocile.

Ținînd seamă de acest gen de trăsături caracteristice, Hocke scoate în relief pe bună dreptate și sursele mitice diferite ale teatrului manierist, față de comedia și tragedia clasică. Dramaturgia de factură clasică, precizează autorul *Manierismului în literatură*, rezultă dintr-o contopire a cultului dionisiac cu cel apolinic, în timp ce tragicomedia, atît de sensibilă la paradoxul provocator, ne duce spre cultul lui Dedalus și al Ariadnei, suprapus peste acela al lui Dionisos.

Distincția aceasta, care mi se pare întru totul îndreptățită, permite disocieri care ne îndrumează spre o înțelegere din ce în ce mai complexă a farsei tragice din epoca noastră. Astfel, imaginea lumii ca enigmă, universul ca labirint asociat adeseori cu motivul lumii ca junglă, fac parte din tematica farsei tragice din secolul XX. *Ucigaș fără simbrie* de Eugen Ionescu, *Baronul Öderland* de Max Frisch, *Frank al V-lea* de Fr. Dürrenmatt, *Așteptîndu-l pe Godot* de S. Beckett, constituie doar o sumară exemplificare dintr-o vastă suită de opere de acest gen. Universul dedalic din teatrul manierist de inspirație mitică directă se convertește în epoca noastră într-o existență trăită sub zodia absurdului, generat de specificul societății industriale de consum. Așa se explică de ce un cunoscut

sociolog al teatrului ca Jean Duvignaud scrie că : „Așa cum magia este o revoltă împotriva sacralului, teatrul modern este, se pare, o revoltă împotriva determinismelor pe care omul societății industriale le acumulează, și pe care, de fapt, nu le poate stăpîni.“ [1]

Farsa tragică contemporană ni se pare că reprezintă una din tentativele simptomatice de reconstruire a unui univers uman ale cărui semne caracteristice trădează existența paradoxală a *noneroului,* damnat să nu găsească drumul de ieșire din labirint. *Dedalus* devine astfel zeul simbolic al societății industriale de consum, iar *noneroul* capătă atributele unui clown supralucid, care ia în derîdere propria sa tragedie.

[1] J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre.* Presses Universitaires de France, 1965, p. 541.

Scanned with CamScanner

CONTEXTUL FARSEI TRAGICE. TEATRUL, EXPRESIE A MARILOR ANGOASE ALE OMENIRII. UNIVERSUL GROTESC

De mai multă vreme, trăim într-o epocă de creștere vertiginoasă a prestigiului sociologiei. Acolo unde filozofia occidentală nu a mai putut oferi explicații satisfăcătoare, au pătruns sociologii și cînd nici aceștia nu au putut găsi soluții pentru unele antinomii generate de specificul societății industriale de consum, au detectat cel puțin simptomele caracteristice care anunță criza valorilor și a libertății individului în acest univers închis. Există în acest sens o anumită convergență a preocupărilor specialiștilor în antropologie socială, etnologie și psihanaliză, care-și propun să lărgească sfera cunoașterii ființei umane.

Referindu-se la această stare de lucruri, Michel Foucault scrie în *Les Mots et les Choses* că „Etnologia, ca și psihanaliza nu interoghează omul însuși, așa cum poate să apară în științele umane, ci zona care în general face posibilă cunoașterea omului ; ca și psihanaliza, ea (etnologia) traversează tot cîmpul acestei cunoașteri într-o mișcare care tinde să-și întîlnească limitele. Dacă psihanaliza se servește de raportul unic al transferului pentru a descoperi la granițele exterioare ale reprezentării Dorința, Legea, Moartea, care arată în zona extremă a limbajului și a practicii analitice imaginile concrete ale scopului, etnologia se localizează în interiorul acelui raport unic pe care rațiunea occidentală o stabilește cu toate celelalte culturi ; și pornind de aici, ea conturează reprezentările pe care oamenii dintr-o civilizație pot să și le facă despre ei înșiși, despre viața și nevoile lor, despre semnificațiile pe care le-au depozitat în limbajul lor.“ [1]

Cel puțin prin finalitatea ei, afirmația lui M. Foucault își păstrează întreaga valabilitate și pentru alte domenii

[1] M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966, pp. 389—390.

Scanned with CamScanner

ale științelor umane. Cine cercetează o lucrare de sociologie, cum este aceea a lui Richard F. Behrendt, *L'homme à la lumière de la sociologie* (1964), opera lui Herbert Marcuse care a produs atîta zgomot *L'homme unidimensionnel* (1964) sau cartea ceva mai nouă a lui Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne* (1968), regăsește o preocupare stăruitoare privitoare la locul individului în societatea contemporană și consecințele pe care legile acestei societăți industriale de consum le au asupra oamenilor, a limbajului și a culturii în general.

De aceea, chiar dacă asemenea opere nu oferă răspunsuri definitive, incontestabile, referitoare la structura civilizației occidentale contemporane, ele ne pun la îndemînă unele explicații utile pentru înțelegerea unor fenomene literare, caracteristice epocii noastre. Fără a stabili un raport mecanic între anumite aspecte și legi ale societății industriale de consum și apariția *comediei negre*, a *infratragediei*, a *farsei tragice* și a *comediei absurde*, considerăm că explicațiile furnizate de diferite zone ale științelor umane sînt de o mare utilitate pentru înțelegerea unor aspecte ale literaturii contemporane. Soluția aceasta ni se pare cu atît mai convingătoare cu cît numeroși scriitori care anunță programe literare noi, le justifică adeseori prin argumente exterioare literaturii, desprinse direct din contextul social al epocii noastre. Așa procedează, de pildă, Nathalie Sarraute și Alain Robbe-Grillet în justificarea poeticii *noului roman* și așa fac și Eugen Ionescu, Max Frisch, Fr. Dürrenmatt, Tennessee Williams și alții. Ni se pare simptomatică, în acest sens, explicația pe care o dă dramaturgul american Tennessee Williams într-un *Interviu Imaginar*, în legătură cu anume raport posibil între eul receptor al scriitorului, realitatea socială a epocii și finalitatea creației sale.

„— Cred că admiteți, fără îndoială, că în operele dumneavoastră cele mai recente există multă duritate, uscăciune, violență și mînie ?

— Tensiunea, violența și mînia sînt într-o continuă creștere în lumea în care trăiesc și se reflectă în acea tensiune

crescîndă, căreia îi sînt eu însumi supus, în opera mea ca și în viață.

— Admiteți deci că această tensiune crescîndă, care poate fi găsită în opera dumneavoastră, își are rădăcinile în dumneavoastră înșivă.

— Da.

— Și că în aceasta există ceva morbid ?

— Da.

— La zona de limită a psihozei ?

— Opera mea relevă, cel puțin pentru mine, o psihoterapie.

— Un remediu pentru starea dumneavoastră morbidă ?

— Este de asemenea un remediu pentru public, pentru starea sa la limita psihozei.

— Credeți că lumea este în curs de a înnebuni ?

— Ea este nebună, cum spune un personaj al piesei mele «Camino real», lumea este ca un text amuzant pe care îl citesc invers ; el încetează atunci să mai fie amuzant.

— Unde vreți să ajungeți cu această concepție de torturare a lumii ?

— Acolo unde această lume torturată vrea să ajungă.

— Pînă acolo sau poate mai departe."

Într-o epocă în care tragicul nu mai este declanșat de forțe supranaturale, ci de legile specifice ale societății industriale de consum, viziunea relativistă a lumii este strîns legată de specificul unei „umanități interdependente". În acest context social și cultural scrie R. F. Behrendt „Omul modern este deci confruntat cu pluralismul, relativitatea ordinii valorilor și slăbirea structurii culturale, de unde strămoșii săi erau obișnuiți să primească îndrumare și sprijin." [1] Fenomenul acesta al pluralismului și al relativismului contemporan, precizează același sociolog, a creat o adevărată *vacanță a autorității* și o criză a apartenenței, de unde o permanentă stare de frică și angoasă a omului contemporan.

Un alt fenomen pe care R. F. Behrendt îl socotește caracteristic pentru cea de a treia *fază culturală* care s-a

---

[1] După Odette Aslan, *L'Art du théâtre*, Seghers, 1963, pp. 322—323.

cristalizat în anumite țări occidentale în epoca noastră, rezultă din dezangajarea individului față de ansamblul social, sfera vieții publice prin legile ei care au *instituționalizat* totul, scăpînd tot mai mult „responsabilității personale a individului“ [1]. Retragerea aceasta neputincioasă a individului în viața particulară, tirania vieții instituționalizate și aprecierea muncii ca un act de damnare, constituie încă una din sursele fundamentale ale alienării omului în societatea contemporană.

Fenomenul acesta de alienare, așa cum constatăm din observațiile lui F. F. Behrendt pe marginea societății industriale de consum se observă în primul rînd din „Separarea între viața particulară și viața profesională, între sfera personală și sfera publică, care este un rezultat al obiectivări și instituționalizării...“ [2]

Observăm astfel, cum și în acest caz opiniile unor scriitori contemporani ca Fr. Dürrenmatt, se întîlnesc cu acelea ale sociologiei moderne, subliniind același raport între individ și societate. Pe de altă parte, maniera de prezentare a spiritului justițiar și a vieții private în societatea contemporană, în unele comedii tragice de mare forță satirică, cum sînt *Căsătoria domnului Mississipi* de Fr. Dürrenmatt, *Baronul Öderland* de Max Frisch și *Ucigaș fără simbrie* de Eugen Ionescu, subliniază același proces de alienare a individului în societatea industrială de consum, antinomia dintre om și instituție apărînd în toată plinătatea.

La unele concluzii similare ajunge și Henri Lefebvre în cartea sa *La vie quotidienne dans le monde moderne*, deși punctele sale de plecare, ca și zona de investigare a societății industriale de consum, vor fi cel puțin în parte diferite de aspectele care au reținut atenția lui R. F. Behrendt. Henri Lefebvre consideră că obiectivul principal al cercetării sale trebuie să fie societatea contemporană de consum, văzută la nivelul cotidianului. După părerea sa, care ni se pare pe deplin îndreptățită, „cotidianul nu este un spațiu-timp absolut, nu mai este nici

---

[1] R. F. Behrendt, *L'homme à la lumière de la sociologie*“, Payot, Paris, 1964, p. 75.

[2] *Op. cit.*, p. 79.

Scanned with CamScanner

un cîmp lăsat libertății și descurcării individuale.“ [1] Într-o perioadă în care în societatea occidentală ideologia nu mai apare în forme pure și brutale, dar pătrunde în domeniul imaginarului, „cotidianul devine obiectul tuturor grijilor : domeniul organizării, spațiul-timp al autoreglării voluntare și al planificării“. [2]

De aceea, Henri Lefebvre socotește că aspectele fundamentale ale societății occidentale contemporane, care își lasă o incontestabilă amprentă în cele mai diverse domenii ale culturii și ale artei, pot fi demarcate printr-o *istorie a vieții cotidiene*. Pe această cale se poate constata cum *funcționalismul, raționalismul aplicat,* integrarea și coerența vin în contradicție cu *absența oricărui criteriu de înțelegere, dezintegrarea, ideologia represivă și solitudinea.*

Legile societății industriale de consum, scrie gînditorul francez, sînt de așa natură încît ele par să vizeze *satisfacția.* Nevoia, deruta sînt comparate cu un gol imens care trebuie umplut printr-o cursă vertiginoasă, stimulată prin fascinația obiectelor. Dar împlinirea dorințelor duce la *saturație,* care, generalizată, declanșează o profundă criză atît în domeniul axiologiei și al filozofiei, cît și al literaturii și artei.

Oscilația aceasta permanentă a individului din societatea de consum între *satisfacție* și *insatisfacție,* este ilustrată practic și teoretic printr-o anumită atitudine față de lucruri și artă, care sînt distruse prin consum. Pe de altă parte, întreținerea permanentă a nevoii de consum a dus la o ciudată filozofie a *obsolescenței,* prin aceasta înțelegîndu-se distrugerea obiectelor prin perimare, *obsolescența nevoii,* fiind în așa fel organizată încît pentru întreținerea *mobilității vieții* și deci a rentabilității societății de consum, s-a creat o adevărată *strategie a dorinței.* Dar pe această cale, individul din societatea industrială de consum nu poate ajunge niciodată la o *apropriere* definitivă, stabilă a obiectelor, solicitate de dorință, fiindcă acestea se schimbă mereu. Consecința acestei

---

[1] H. Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde contemporain,* Gallimard, Idées, 1968, p. 140.

[2] *Op. cit.,* p. 141.

Scanned with CamScanner

stări de lucruri face ca ființa umană să rămînă mereu suspendată între *real* și *posibil*, evaziunea în *universul imaginar* fiind întreținută de imposibilitatea împlinirii totale a dorinței. Din această cauză, la vechile premise de alienare a individului se adaugă mereu altele, provocate de ideologia de consum care împinge individul la soluții paroxistice de satisfacție prin stupefiante, violență, sadism, erotism.

Interdicțiile care întrețin saltul acesta în imaginar, după cum arată Henri Lefebvre, au imense consecințe și asupra funcționalității limbajului. Pornind de la rolul cuvîntului care într-un anume context *denotează* și *semnifică*, autorul demonstrează cum în această epocă de relativizare a valorilor și de tiranie a cotidianului unei societăți tehnicizate, funcția referențială a limbajului devine din ce în ce mai redusă, „obiectele devenind semne și semnele obiecte“ [1]. Degradarea funcției referențiale a limbajului are drept consecință faptul că aceasta maschează cotidianul, voalîndu-l și ornîndu-l printr-o anumită *retorică a imaginarului.* [2] Căderea referențialului, scrie Henri Lefebvre, are însă și alte consecințe în domeniul filozofiei și al culturii în general.

Semnificative pentru literatura contemporană ni se par faptele care vizează *alchimia cuvîntului.* Ea transfigurează realul și semnifică limba ca o altă realitate, fenomen întîlnit în teatrul absurd, în vreme ce unii scriitori *consideră forma ca realitate*, opinie frecventă în *noul roman*, ca și în teatrul lui E. Ionescu.

Un alt fenomen cu importante consecințe pentru literatură, pe care îl semnalează filozoful și esteticianul francez, privește teroarea formelor dintr-o societate birocratizată, care „întreține falsa transparență a realului și maschează formele care mențin această realitate“. [3] De aici faptul că „Lucrul scris tinde să funcționeze ca metalimbaj, să excludă contextul și referențialul, instituindu-se ca referențial.“ [4]

---

[1] *Op. cit.*, p. 214.
[2] *Op. cit.*, p. 228.
[3] *Op. cit.*, p. 344.
[4] *Op cit.*, p. 288.

Scanned with CamScanner

Observațiile pe care Henri Lefebvre le face în cartea sa *La vie quotidienne dans le monde moderne*, permit o mai largă înțelegere a unor fenomene care pot fi detectate în această complexă metamorfoză a teatrului contemporan, în cadrul căruia farsa tragică ni se pare că deține un loc deosebit de important. Resursele fenomenului de alienare în societatea contemporană, degradarea limbajului ca instrument de comunicare, evaziunea în imaginar, teroarea cotidianului, fac parte din tematica predilectă a autorilor de farse tragice, începînd cu Ionescu și Beckett și încheind cu Genet, Pinter și Albee. Pe alt plan, considerațiile autorului despre funcția *metalimbajului* într-o lume de teroare și formule instituționalizate, ni se par deschizătoare de perspectivă nu numai pentru înțelegerea unor tragicomedii ale limbajului pe care le scrie Ionescu sau Beckett, ci mai ales pentru evaluarea mai exactă a modalităților de ambiguizare a realității, care poate fi observată la diverse niveluri de realizare a teatrului contemporan. Însăși preferința autorilor pentru alegoria și parabola ambiguă, care înseamnă o reducere a contextului social istoric și a elementelor referențiale, ni se pare semnificativă pentru întreaga structură a unor farse tragice de largă circulație din epoca noastră. De la *Rinocerii* lui Ionescu, *Căsătoria domnului Mississipi* de Dürrenmatt, *Andorra* de Max Frisch, pînă la *Bonele* lui Genet, constatăm o preocupare frecventă pentru alegorie și parabolă, care reprezintă o modalitate de transfigurare a elementului cotidian contemporan. Deosebit de elocventă în acest sens ni se pare o afirmație a lui Fr. Dürrenmatt dintr-un interviu acordat lui Horst Bienek, cînd spune că el consideră realitatea epocii noastre „prea copleșitoare, prea șocantă și prea dubioasă“ [1]. Din acest motiv, el socotește că în teatru „realitatea nu poate fi niciodată recunoscută în sine, ci doar în metamorfozele ei“ [2].

Dar pentru un teatru cu noneroi, în care arhetipul devine o ființă umană unidimensională, situată sub zodia

---

[1] H. Bienek, *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München, 1962, p. 101.

[2] *Ibid.*, p. 101.

Scanned with CamScanner

grotescului și a nonsensului, cartea lui Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel* (1964) ni se pare de asemenea plină de sugestii, sociologia culturii și a civilizației occidentale contemporane venind încă o dată în sprijinul înțelegerii unor creații literare, considerate la început ca niște fenomene de-a dreptul stranii.

Astfel, problema raportului dintre individ și sistem în societatea industrială de consum, a tentativelor de dezintegrare și a eșecurilor, care lasă un spațiu foarte redus de libertate ființei umane, constituie un laitmotiv al farsei tragice contemporane. Ea va fi abordată și de profesorul american din cele mai diverse unghiuri de vedere. Herbert Marcuse pleacă de la premisa că „Drepturile și libertățile care au fost factori esențiali în primele stadii ale societății industriale, și-au pierdut vitalitatea, într-un stadiu avansat, fiind vidate de conținutul lor tradițional" [1].

Dar o asemenea societate industrială a *tehnologiei raționale* anulează prin autoritatea acordată instituțiilor sale orice tentativă centrifugă de autonomie, încercînd să concilieze forțele sociale și ideologiile antinomice. Singurele nevoi pe care tinde să le satisfacă sînt acelea de ordin vital.

Prin urmare, adaugă autorul, într-o asemenea lume „nu există adaptare, ci doar mimesis, o identificare imediată a individului cu societatea și; depășind-o, cu societatea în ansamblul său". [2]

Într-o astfel de societate, în care programul tehnic face ca rațiunea să se supună legilor și să le justifice și în care individul se identifică cu o existență care îi este impusă, acesta trăiește cel mai înalt stadiu al alienării sale. „Un subiect alienat, precizează autorul, este absorbit de o existență alienată." [3] Pe această cale, desensibilizarea conștiinței față de ceea ce este fals, ca și adaptarea mimetică, au drept consecință „apariția gîndirii și a comportamentului unidimensional". [4] Într-un ase-

---

[1] H. Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, Paris, Éditions du Minuit, 1968, p. 27.
[2] *Op. cit.*, p. 35.
[3] *Op cit.*, p. 36.
[4] *Op cit.*, p. 37.

Scanned with CamScanner

menea context social, care împiedică solitudinea autentică, „*se instituționalizează desublimarea,* chiar și pe plan intim, erotic, afirmarea și difuzarea unor idei se transformă într-un sistem autoritar, iar limbajul capătă un caracter închis, de ritual, care nu explică, ci *doar comunică hotărîri,* dictează“ [1].

Consecințele acestui sistem instituționalizat de modelare unidimensională a individului, se pot astfel observa pe diverse planuri ale comunicării. „În universul discursului public, pentru punctele nevralgice apar propoziții analitice, care se justifică prin ele însele și care funcționează ca formule de ritual, aproape magice. Impuse fără încetare spiritului care le primește, ele îl vor închide în curînd în cercul condițiilor prescrise prin formulă.“ [2]

Tehnica aceasta a infestării conștiinței prin formule prestabilite, pe care o satirizează și Eugen Ionescu în *Ucigaș fără simbrie* prin Mère Pipe, așa cum a făcut și Caragiale de foarte multă vreme, este demontată de Herbert Marcuse în părțile ei componente, pentru a se demonstra cu și mai multă convingere degradarea sistemului de comunicare într-o lume cu legi despotice. „Substantivele guvernează fraza într-o manieră autoritară și absolută și fraza devine o afirmație care trebuie acceptată, sensul său declarat, codificat, neputînd fi demonstrat, modificat sau negat“. [3]

Dar cum în această *societate unidimensională* relația dintre rațional și irațional capătă o semnificație deosebită, Herbert Marcuse ajunge la concluzia că „domeniul iraționalului devine o zonă veritabilă a raționalului“. [4]

În această zonă în care s-au strîns scriitorii neconformiști din lumea occidentală, considerăm că s-a născut farsa tragică cultivată de Brecht, Ionescu, Beckett, Genet, Dürrenmatt, Frisch, Pinter, Albee, Arrabal și alții.

Teatrul avangardei literare din epoca noastră asediază aceste zone ale aparentei raționalități din societatea occidentală, dezvăluie mitul unei fericiri iluzorii, demontează

---

[1] *Op. cit.*, p. 126.
[2] *Op. cit.*, p. 112.
[3] *Op. cit.*, p. 112.
[4] *Op. cit.*, p. 271.

Scanned with CamScanner

conștiința devorată de fascinația obiectelor, ridiculizează clișeele de gîndire, satirizează morala convențională. El pune în lumină nefericirea unui om minat de anxietăți, tortura individului încorsetat de legi tiranice, spaima în fața unei existențe care-l deturnează de la orice superlativ al vieții, rătăcirea printr-un labirint imens, fără putință de evitare, ca și angoasa dispariției într-o lume transformată în junglă.

Optimismului instituționalizat al unei societăți industriale avansate care-și propune să satisfacă dorințele elementare, manipulînd libidoul în mod organizat, prin intermediul unor birouri, baruri și cinematografe sexi, i se răspunde printr-o replică amară, antiiluzionistă. Așezînd ființa umană sub zodia nonsensului și a grotescului, autorii farselor tragice demonstrează în mod programatic că lumea aceasta „nu este cea mai bună dintre toate lumile posibile".

Agresivitatea acestui gen de teatru, implicațiile lui pesimiste și nihiliste, constituie mărturia unor conștiințe torturate de *condiția umană* din epoca noastră. Deplasînd accentul de pe societate pe existență, de pe destinul istoric pe cel ontologic, exponenții farsei tragice contemporane luminează indirect resorturile care mențin ființa umană în postura unui Sisif al lumii moderne. Revărsîndu-se astfel încă o dată în cotidian, mitologia capătă mereu noi sensuri, destinate să ilustreze condiția umană într-o alcătuire socială, minată de contradicții atît de puternice.

Dacă sociologii contemporani pun cu o anumită întîrziere în lumină unele aspecte ale vieții din societatea industrială de consum și consecințele pe care acestea le pot avea asupra fenomenului literar ca și asupra limbajului, relația dintre omul contemporan și această lume a fost exprimată cu mult înainte, de anumite școli și curente filozofice, ca *fenomenologia* și *existențialismul*.

Evident că sîntem departe de convingerea că farsa tragică din epoca noastră ar fi impregnată în ansamblul său de o anumită viziune filozofică unitară, foarte transparentă. Străină de didacticism, ca și de intenționalitatea moralizatoare șocantă, dramaturgia contemporană exprimă în mod indirect anumite convingeri filozofice, lipsite însă de violența tezismului din teatrul sartrian. „Dacă în cali-

Scanned with CamScanner

tate de scriitor, precizează Dürrenmatt, ar trebui să adopt poza unui dascăl mondial, nu aș mai putea scrie deloc."

Tot ceea ce este *moral, didactic, trebuie să se producă în dramaturgie fără a anunța intenționalitatea,* opera literară păstrîndu-și, după convingerea sa, valabilitatea universală pe această cale.

Același punct de vedere a fost adoptat și de către Eugen Ionescu care în controversele sale londoniene, prilejuite de polemica cu K. Tynan, demonstra că după părerea sa „un dramaturg se limitează să scrie piese, în care nu poate să ofere decît o mărturie, nu un mesaj didactic, o mărturie personală, afectivă a angoasei sale și a angoaselor altora sau, ceea ce este rar, a fericirii sale; sau exprimă sentimente tragice și comice asupra vieții". [1]

Respingînd ideea poetului profet, ca și a operei de teatru desprinsă direct dintr-o ideologie, pentru considerentul că ar fi *tautologică,* Eugen Ionescu pleacă de la convingerea că „o operă de artă are un sistem de expresie care îi este propriu, ea posedă mijloacele sale proprii de aprehensiune directă a realului." [2]

Semnificativă ni se pare însă și atitudinea unui filozof existențialist de talia lui J. P. Sartre. Atunci cînd se referă la raportul dintre filozofie și teatru, adoptă o poziție similară. Într-un interviu luat de Alain Koehler, gînditorul francez precizează că i se pare „că teatrul nu trebuie să depindă de filozofia pe care o exprimă. El trebuie să exprime o filozofie, dar nu se poate pune în interiorul piesei problema valorii filozofiei pe care o exprimă. Trebuie ca piesa să dea o viziune totală a unui moment sau a unui lucru, dar trebuie în același timp ca tot ce se relevă, să fie reliefat într-o manieră teatrală integrală". [3]

Poziția aceasta a dramaturgilor față de filozofie este firească, fiindcă scriitorii pleacă, în operele lor de teatru, de la o anumită realitate concretă, nu de la concepte prestabilite. Dar cu toate acestea, anumite ecouri ale filozofiei contemporane nu sînt, după părerea noastră, ab-

---

[1] E. Ionescu, *Notes et contre-notes,* Gallimard, Idées, 1966, p. 141.

[2] *Ibid.*

[3] Vezi Odette Aslan, *L'Art du théâtre,* Seghers, 1963, p. 332.

Scanned with CamScanner

sente în farsa tragică, deși uneori se pot observa doar anumite zone de convergență, rezultate dintr-un climat social-istoric și spiritual asemănător.

Nu se poate astfel afirma că Eugen Ionescu i-ar fi în mod direct tributar lui Heidegger printr-o viziune asemănătoare despre moarte, angoasă și degradarea ființei umane prin flecăreală, așa cum nici piesele lui J. Genet nu se desprind din cartea lui J.-P. Sartre despre *Imaginar* sau ale lui Dürrenmatt din filozofia existențialistă protestantă. Nu se poate de asemenea afirma că noneroul angoasat și devorat de anumite complexe, întîlnit în teatrul lui Albee și Beckett, ar fi consecința directă a unor lecții desprinse din Freud, tranferate apoi mecanic în teatru.

Dar raportul dintre individ și lume, atitudinea față de lucrurile fascinante care-l acaparează pe insul cu o trăire neautentică, degradarea în anonimat și angoasa provocată de moarte, ca și traiectul sisific al omului care nu se poate desprinde de destinul său ontologic, reprezintă probleme care i-au preocupat la început pe filozofii epocii noastre și apoi pe autorii de farse tragice.

De aceea, chiar dacă în teatrul contemporan nu lipsesc anumite replici, îndreptate uneori împotriva unor principii filozofice, ceea ce ne preocupă în primul rînd nu este detectarea riguroasă a unor influențe ale filozofiei și psihanalizei în structura de idei a farsei tragice, ci mai ales sublinierea acelor *coincidențe de gîndire,* a acelor *spații comune* în ultimă instanță care se degajă din *fenomenologie* și *existențialism,* pe de o parte, și viziunea despre lume, cristalizată în farsa tragică, pe de altă parte.

Astfel, cine este preocupat de cercetarea fizionomiei morale a *omului fără calități,* care-și găsește o complexă și variată întruchipare în imaginea *noneroului* din farsa tragică, ca și de raporturile lui cu *ceilalți,* de angoasele acestuia, găsește unele răspunsuri care au avut un larg ecou în cultura occidentală, în filozofia fenomenologică a lui Heidegger.

Preocupat de existență, filozoful german demonstrează că aceasta este pretutindeni detectabilă la nivelul lucrurilor, al instrumentelor, ca și al ființei umane. Dar în acest ansamblu al existenței, ontologia generală trebuie să-și îndrepte atenția spre *existența individuală* a ființei

Scanned with CamScanner

umane *(Dasein), care înseamnă a fi aici,* într-un anume spațiu. Cercetarea modalității sub care se prezintă existența individuală *(Dasein)* în mod concret pune însă în lumină anumite contexte fundamentale, primare, care vizează raportul individului în ansamblul colectivității cu cei apropiați *(Zunächst),* ca și atitudinea cea mai frecventă a individului *(Zumeist),* precum și comportarea sa în ansamblul vieții cotidiene *(Alltäglichkeit).*

Adversar al unei viziuni fixiste, imuabile asupra ființei umane, Heidegger concepe individul ca o sumă de posibilități, ca o existență în permanentă devenire *(Seinkönnen),* de unde așezarea omului sub o anumită zodie a incertitudinii.

Filozoful german consideră că un atribut fundamental al ființei umane este libertatea. Existența individuală rezultată dintr-o anumită comportare, permite omului să opteze pentru un anumit traiect existențial, alegerea impunînd o evidentă responsabilitate. Dar în același timp, eul individului poate să nu se aleagă pe sine, optînd pentru o atitudine existențială neautentică.

Dar analiza conceptului de *Dasein* pune în lumină și un alt dat fundamental al existenței umane și anume aplecarea spre exterior, ieșirea din sine, „Esența ființei umane, rezidînd în ex-sistență". [1] Prin aceasta omul se deosebește de lucruri care pot fi însumate în categorii, în vreme ce individul nu are calități prestabilite, ci doar trăsături existențiale. Prin urmare, una din trăsăturile esențiale ale lui *Dasein,* este aceea de a fi în lume, de a trăi prin raportare la exterior, această întoarcere a omului cu fața spre lume *(In-seind),* fiind determinată de pornirile și de sentimentele sale.

Individul trăiește deci într-un mediu uman *(Umwelt)* cu care întreține relații *(Umgang),* grijile sale ducînd spre existența cotidiană *(Alltäglichkeit).* Raportul acesta al individului cu lumea este o rezultantă a unui anumit destin ontologic. Omul este *aruncat* în lume printr-o anumită *cădere,* este *predat* acestei lumi.

---

[1] M. Heidegger, *Sein und Zeit,* Max Niemayer Verlag, Tübingen, 1967, vezi explicațiile de la pp. 323—329.

Scanned with CamScanner

În această lume totală *(Umwelt)*, omul se comportă într-un anume fel față de lucruri și ustensilele sale succesive, stabilind anumite ierarhii, anumite finalități. Dar, în lume, individul se găsește și în anumite raporturi cu semenii lui, care se integrează în acea semnificație generală *(Bedeutsamkeit)* cu care individul poate investi lumea.

Înainte de a deveni *el*, individul se confundă într-un anumit anonimat, într-o anumită zonă impersonală a existenței.

Acest nivel al lui *Dasein* este exprimat de Heidegger prin *Das Mann*. Confundarea în anonimat se produce prin proiectarea spiritului de răspundere asupra *celorlalți*, printr-o despersonalizare determinată de trăirea neautentică, provocată de dispersiunea printre lucruri și absorbirea eului, de climatul calm ambiant al supunerii la normă, al comportării la fel cu ceilalți. Dictatura aceasta a lui *man*, împinge doar la o trăire exterioară, împiedică ieșirea de sub imperiul lui *Das Man*, regăsirile eului producîndu-se prin descoperirea de semnificații, care duc în cele din urmă la descoperirea de sine. Imposibilitatea ieșirii din zona lui *Das Man* determină trăirea superficială și refuzul explicațiilor, înțelegerea fiind înlocuită cu refugiul în verbiaj, în fleacăreală, aceasta însemnînd însă căderea în anonimat.

Cercetînd raportul dintre individ și persoană, filozoful existențialist francez Gabriel Marcel ajunge la o concluzie asemănătoare în eseul său *Sur l'acte de la personne*, atunci cînd demonstrează că „individul este *man (on)* în stare de parcelare. Individul nu este decît un element statistic, dar pe de altă parte o statistică nu este posibilă decît pe planul lui *on*. Voi spune de asemenea că individul este fără privire, fără față. El este un specimen, un grăunte de praf de metal." [1]

Dar Heidegger situînd ființa umană sub planul incertitudinii vede în aceasta o mină de posibilități. Omul nu este astfel conceput doar ca un damnat la anonimat, la trăiri neautentice, calea aceasta fiind și ea un produs al opțiunii individului.

---

[1] G. Marcel, *Essai de philosophie concrète*, Gallimard, Idées, 1967, p. 173.

Scanned with CamScanner

Filozoful german este preocupat în același timp de *trăirea* integrală a ființei umane, ca și de cauzele care duc individul în sfera *trăirii autentice*. Dar posibilitatea împlinirii ca totalitate nu este oferită decît de moarte. Ea nu este ceva exterior ființei umane, ci face parte din *Dasein* și constituie calea care duce spre *neant*, spre *non-existență*. Conștiința trăirii sub imperiul morții *(Sein zum Tode)* îl confruntă pe individ cu toate posibilitățile sale. Îl aduce astfel în fața trăirii integrale a existenței. Dacă moartea altora este trăită ca spectacol, deci la modul neautentic, teama de moarte care se instalează în conștiință duce la *trăirea autentică*, la ieșirea din anonimat, la libertate, individul fiind singur în fața morții sale, nemaiputînd eluda o *situație limită* de la care nu se poate abate.

Comentînd interpretarea pe care Heidegger o dă sentimentului morții și umanizării acesteia, fundamental diferită de viziunea teologică creștină, Emmanuel Mounier scrie că „Moartea nu este un accident, ea nu vine din afară, cum opinia banală vrea să ne convingă, ea este posibilitatea noastră supremă. Existența umană înseamnă *être pour la mort*. A muri de moartea mea, este de fapt, singurul lucru pe care nimeni nu poate să-l facă în locul meu. Moartea mea este posibilitatea mea cea mai personală, cea mai autentică și cea mai absurdă în același timp. Ea nu este la capătul vieții mele, ea este prezentă în fiecare moment al vieții mele, în însuși actul meu de a trăi. Eu încerc în permanență s-o uit, să fug de ea, s-o travestesc prin amuzament, indiferență și mituri religioase. Dar din contră, a trăi autentic, înseamnă a trăi în conformitate integrală acest sens al vieții, a trăi în așteptarea constantă a morții, a iminenței sale posibile, a privi față în față această tovarășă de fiecare clipă. Atunci am atins libertatea în fața morții." [1]

Prin urmare, calea care îl duce pe individ spre trăirea autentică este *grija, teama de moarte*. Angoasa morții dezvăluie însă structura existențială cea mai profundă a ființei umane. Astfel, dacă pentru alți gînditori angoasa

[1] E. Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Gallimard, Idées, 1965, pp. 60—61.

Scanned with CamScanner

morții duce la alienarea în existență, pentru Heidegger deschide drumul spre trăirea autentică și spre libertate. Angoasa, precizează un comentator al lui Heidegger reprezintă pătrunderea „în ordinea ontologică, dincolo de orice experiență propriu-zis psihologică.“ [1]

Filozofia heideggeriană a avut un notabil ecou în literatura occidentală, iar această rezonanță pe plan artistic, adeseori nu poate fi disociată de influența existențialismului. Dacă unele concepte heideggeriene pot fi detectate cu ușurință în varianta lor literară, oferită de romanele lui Alain Robbe-Grillet și Nathalie Sarraute în teatrul contemporan o asemenea disociere este aproape imposibilă. În cazul acesta putem vorbi, mai ales de unele incidențe de gîndire și atitudine. Ceea ce mi se pare însă specific farsei tragice este adaptarea unor motive literare care pun în lumină aceste zone de interferență dintre literatură și filozofie. Predilecția farsei tragice pentru insul despersonalizat, situat sub dictatura lui *Das Man*, interesul pentru omul care trăiește în public, pulverizat printre ceilalți, consumîndu-și existența într-un imens verbiaj, confruntarea cu moartea ca *eveniment-limită*, considerăm că reprezintă acele zone în care filozofia heideggeriană oferă similitudini de gîndire și argumente pentru impunerea unor concepte filozofice și motive literare de largă circulație.

Bineînțeles că receptarea autorilor de farse tragice față de asemenea motive literare a fost sensibil fortificată de filozofia existențialistă franceză.

Faptul acesta ni se pare foarte firesc. Dacă filozofia lui Heidegger este greu accesibilă și foarte abstractă, existențialiștii francezi care au pornit de la fenomenologia germană au adus în propagarea ideilor lor o eleganță literară remarcabilă, susținută în același timp de opere artistice strălucite, menite să ilustreze aceste idei.

Evident că raporturile existențialismului cu teatrul absurd, de pildă, care reprezintă doar un anumit aspect al farsei tragice, se produc doar prin școala existențialismului ateu. Doar acesta ajunge, în unele cazuri, la o anumită

---

[1] M. Corvez, *La Philosophie de Heidegger*, Presses Universitaires de France, 1961, p. 85.

Scanned with CamScanner

viziune absurdă a universului, de natură să atragă atenția scriitorilor asupra unor zone puțin investigate ale vieții cotidiene și a finalității ființei umane.

De aceea, urmărind și în acest caz doar anumite puncte de contact între filozofia existențialistă și farsa tragică, nu vom semnala decît acele concepte și soluții filozofice, care s-au putut constitui într-un fundal al viziunii despre lume, configurat în farsa tragică. Prin urmare, raportul dintre conștiința umană și existență, conceptul de libertate, responsabilitate, opțiune și angoasă, contactul cu universul haotic și absurd și traversarea acestora prin act, reprezintă doar unele aspecte ale problematicii atît de complexe, întîlnită în filozofia lui Sartre și eseurile lui Camus, care ne pot reține atenția dintr-un anumit unghi de vedere.

Plecînd de la premisa că existența ființei umane exclude pe aceea a divinității, Sartre demonstrează că „omul este ceea ce el se face". Această viziune activistă asupra individului, care-și construiește propria existență, este explicată de Sartre prin faptul că „pentru realitatea umană, a fi înseamnă a alege ; nimic nu îi vine dinafară, iar dinăuntru, cu atît mai puțin ; ea este condamnată să primească sau să accepte. Lipsită de orice fel de ajutor, ea este în întregime abandonată necesității de a se face în cele mai mici detalii. Astfel, libertatea nu este o existență : ea este existența omului, ceea ce înseamnă neantul ființei sale." [1]

„Condamnat să fie liber", omul se găsește în fața unei existențe haotice, populate cu lucruri. Dar prizarea acestora înseamnă scoaterea lor din neant, înzestrarea cu semnificații. Deci comportarea individului față de realitatea exterioară lui poate fi creatoare.

Angajat în existență, ca și față de sine însuși, omul se găsește mereu în *situație,* ceea ce comportă din partea lui libertatea de a opta pentru o anumită alternativă, dar și responsabilitatea acestei opțiuni, deoarece, alegînd ființa umană, se alege pe sine însuși. Ceea ce duce, prin urmare, la configurarea omului sînt acțiunile sale, rezultate din această libertate ontologică. Dar consecința acestei libertăți demonstrate prin fapte, nu prin intenția care exprimă

[1] J.-P. Sartre, *L'être et le néant,* Gallimard, 1966, p. 516.

Scanned with CamScanner

doar ceea ce autorul numește *„la mauvaise foi"*, declanșează o adevărată angoasă a responsabilității. Angajarea individului în existență, participarea la anumite evenimente, suportarea unor catastrofe, reprezintă o proiectare a responsabilității nu numai asupra *deciziei* personale, ci și asupra consecințelor pe care un act le poate avea asupra întregii omeniri. Într-o lume în care existența divinității este anulată, omul poate să se decidă să fie liber sau sclav, să opteze pentru bine sau pentru rău, să accepte o anumită situație sau să o refuze, fie chiar și prin autosuprimarea sa. „Cele mai atroce situații ale războiului, torturile cele mai îngrozitoare nu creează o stare de lucruri inumană : nu există situații inumane ; există numai frica, fuga și retragerea în conduita magică, pe care eu o voi decide ca inumană. Dar această hotărîre este umană și eu voi purta întreaga responsabilitate. Situația este a mea, este imaginea liberei mele alegeri, este aleasă de mine însumi și tot ceea ce prezintă este al meu în tot ceea ce mă reprezintă și mă simbolizează". [1]

Din planul acesta al dezbaterii abstracte, al problemei opțiunii și al responsabilității, J.-P. Sartre transferă enunțul general în sfera evenimentelor social-istorice, evident doar pentru a-l face și mai ilustrativ. „Nu există astfel accidente într-o viață ; un eveniment social care izbucnește deodată și mă antrenează, nu vine din afară ; dacă eu sînt mobilizat într-un război, acest război este războiul meu, el este al imaginii mele și eu îl merit. Eu îl merit mai întîi pentru că eu puteam să mă sustrag prin sinucidere sau dezertare. Aceste ultime posibilități sînt acelea care trebuie întotdeauna să fie prezente cînd e vorba de a înfrunta o situație." [2] Împinsă pînă la limitele sale extreme, responsabilitatea individului generează o profundă stare de angoasă. Dar numai acela care realizează prin angoasă, condiția sa de existență, scrie Sartre, nu mai are nici remușcări, nici regrete, ajungînd la o libertate perfectă. Considerațiile [3] scriitorului din acest capitol

---

[1] *Op. cit.*, p. 639.
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit.*, p. 642.

Scanned with CamScanner

se încheie însă prin precizarea că : „de cele mai multe ori evadăm din angoasă în *«la mauvaise foi»*

Pe această cale, Sartre face, la fel ca și Heidegger, distincția între conduita autentică și falsă a individului, refugiat în la *mauvaise foi*. Dacă opțiunea pentru o abordare autentică a existenței rezultă din inițiativa creatoare și asumarea unei responsabilități totale, alternativa pentru o existență falsă și conformistă se materializează prin supunerea la norme, trăirea conformă cu opinia publică, cufundarea în sclavia dictată de imaginea pe care alții și-o fac despre eul conformistului. Astfel, atitudinea existențială dictată de criteriul *être pour soi* duce spre libertate, cea supusă criteriului *être pour autrui* duce spre anularea personalității, spre convertirea *actului autentic* în *gest*. Examinarea relațiilor interindividuale, îl duce astfel pe J.-P. Sartre la concluzia că infernul sînt *ceilalți*. În felul acesta raportul ființei umane cu obiectele care o pot fascina, se poate converti într-o relație interindividuală de aceeași manieră, cînd fascinația privirii celuilalt poate duce la aneantizarea celui supus privirii. Alienarea prin solitudinea dictată de teama aservirii celuilalt apare astfel foarte limpede. Explicația lui Sartre este simplă. „Tot ceea ce are valoare pentru mine, are și pentru alții. În timp ce eu tind să mă eliberez de influența altora, alții tind să se elibereze de a mea ; în timp ce eu caut să aservesc pe alții, alții caută să mă aservească pe mine.“ [1]

Cercetarea atitudinii față de celălalt, concretizată prin iubire, limbă și masochism, pune în lumină riscul transformării partenerului în obiect, de unde concluzia tranșantă a scriitorului că : „Unitatea cu ceilalți este deci, de fapt, irealizabilă“. [2]

Astfel, dacă prin implicațiile sale majore, filozofia lui Sartre reprezintă o apologie a libertății, a responsabilității inițiativei creatoare, prin alte aspecte ale ei, ea subliniază decăderea posibilă a ființei umane în anonimat, opțiunea pentru aparențe, cînd criteriul privirii celuilalt anihilează orice aderențe la o axiologie proprie.

Dacă Oreste din *Muștele* reprezintă libertatea sub semnul angoasei care elimină orice regret, Garcin din

[1] *Op. cit.*, p. 431.
[2] *Op. cit.*, p. 433.

Scanned with CamScanner

Huis Clos este simbolul lașității, al fascinației care convertește individul în obiect, în vreme ce Roquentin din *La Nausée* constituie doar imaginea insului care percepe realitatea ca haos absurd.

Prezentă în diverse opere ale lui J.-P. Sartre, ideea angajării și a responsabilității în existență, ca și a retragerii din fața actului impus de aflarea individului în situație, constituie de fapt două moduri de abordare a vieții pe care le vom regăsi și în farsa tragică. Ele nu sînt decît arareori rezonanțe ale filozofiei sartriene sau ale dramaturgiei acestuia, pe care Ionescu, cu o ironie nimicitoare și nejustificată, o situează în sfera teatrului bulevardier. Dar indiferent care este poziția particulară a fiecărui autor de farse tragice față de filozofia promovată de J.-P. Sartre, revenirea acelorași concepte în sfera teatrului contemporan, pune în lumină cel puțin unele coordonate care subliniază o viziune similară asupra condiției umane. Fără să căutăm apropieri fortuite, avem convingerea că tentativa de angajare a lui Bérenger din *Rinocerii* și *Ucigaș fără simbrie,* viziunea eroului ca absență în istorie, subliniată în *Romulus cel Mare,* intenția *nului Mississipi* și *Baronul Öderland,* constituie modalități de abordare a existenței, similare cu cele relevate de Sartre, dar comunicate prin intermediul unui gen de teatru, structural diferit de dramaturgia de situații, promovată de gînditorul francez. Pus să expieze un păcat originar, ca în dramaturgia lui Dürrenmatt și fenomenologia heideggeriană, fascinat de obiecte și convertibil în obiect prin privirea posesivă a celuilalt, noneroul din farsa tragică și individul căzut în trăirea neautentică din filozofia existențialistă contemporană, se subsumează aceleiași sfere a condiției umane. Mai mult, cercetarea filozofiei sartriene ne permite să detectăm alături de acea lecție activistă creatoare dar angoasantă și alte elemente care scot în relief implicațiile pesimiste și absurde ale gîndirii sale. Scriitorul care făcuse apologia libertății demonstrînd că aceasta trebuie să fie întotdeauna alegere și nu refuz [1], este nevoit să recunoască faptul că ființa

[1] *Op. cit.*, p. 561.

Scanned with CamScanner

umană este totuși supusă unor determinisme sociale, naționale, fiziologice, că raportul acesteia cu lucrurile poate fi unul de adversitate, de unde imposibilitatea aprecierii *opțiunii* prin *succes*, ci doar prin determinarea personală de *a vrea*, de *a alege*. Integrată într-un asemenea context, „Istoria unei vieți, oricare ar fi ea, este istoria unui eșec". [1]

Nu mai puțin sumbre sînt concluziile scriitorului referitoare la actul morții ca sincopă a unei existențe finite.

O anumită filozofie a eșecului este evidentă, desigur, și la Heidegger, Jaspers și Kierkegaard, dar așa cum remarcă E. Mounier, ea rămîne mereu învăluită într-un argument superior sau o speranță, în vreme ce la Sartre, moartea dezvăluie sentimentul absurdului și generează spiritul de alienare. „Este absurd că ne-am născut, este absurd că vom muri, pe de altă parte, această absurditate se prezintă ca o alienare permanentă a ființei mele, posibilitate care nu este numai posibilitatea mea, dar și a altora". [2]

Viziunea vieții ca un posibil eșec și configurarea unei existențe absurde determinată de prezența morții ca *eveniment-limită*, constituie aspectele cele mai pregnante prin care existențialismul se poate întîlni cu același tip de *Weltanschauung* furnizat și de farsa tragică. Dar aceste implicații ale gîndirii lui Sartre reprezintă în același timp elemente comune cu filozofia absurdului, așa cum s-a cristalizat prin cele două opere fundamentale ale lui Camus, *Mitul lui Sisif* și *Omul revoltat*.

Atunci cînd își propune să definească absurdul în *Mitul lui Sisif*, scriitorul francez precizează că nu universul este absurd, ci relația dintre acesta și ființa umană, îndrăgostită de claritate. Confruntarea aceasta absurdă dintre eul receptor al individului și adversitatea lumii exterioare are loc prin diversele surse de prizare a existenței, confirmîndu-se atît prin *intelect* cît și prin *sentiment*. Există astfel o anumită invazie a conștiinței copleșită de absurd, care se produce atît prin viziunea *vieții cotidiene* ca o simplă bandă mecanică rulantă, cît

---

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*, pp. 631—632.

și prin conștiința individului așezat sub zodia timpului heraclitean și conceput ca o ființă cronometrabilă,. finită, supusă în mod fatal morții.

Constatarea acestei relații absurde între om și univers, poate să-l ducă pe insul incapabil de trăire autentică fie spre tentativa de evaziune din realul imediat în reverie, fie la dorința de autosuprimare prin *sinucidere*. Cu logica sa suplă și captivantă, Camus demonstrează că nici una dintre aceste soluții nu poate duce la o anulare a absurdului. De unde, scrie el, *eu* trag deci din absurd trei consecințe care sînt revolta mea, libertatea mea și pasiunea mea". [1] Și astfel autorul ajunge la conturarea imaginii *omului absurd*, ca și a itinerariului său existențial. Asumîndu-și lucid destinul, *omul absurd* nu-și proiectează ideile și sentimentele nici în trecut, nici în viitor. El rămîne mereu ancorat în clipa de față, traiectul său existențial însumînd o suită de etape ale unui prezent continuu.

Ancorat în prezent, apt să trăiască viața la modul cantitativ, omul absurd înlocuiește criteriul calitativ *vivre le mieux* cu acumularea masivă de trăiri experimentale, dictate de năzuința *vivre le plus*.

Asumîndu-și destinul de confruntare cu moartea, omul absurd abordează existența după criteriul *tout est permis*, ceea ce evident nu reprezintă legitimarea actelor criminale, ci doar sublinierea ideii că omul devine propriul său scop. De aceea tipul uman, apt să întruchipeze, după părerea lui Camus, imaginea *omului absurd* este *Don Juan, actorul și cuceritorul*, fiecare reprezentînd abordarea existenței dintr-o perspectivă cantitativă și localizarea în prezent. Dar simbolul cel mai elocvent al acestui traiect existențial absurd, în care orice act devine o repetiție precum și asumarea lucidă a propriului destin care dă forma nouă de *revoltă*, este întruchipat în imaginea lui Sisif. Circuitul închis al personajului mitic care reface veșnic același act cu o totală resemnare, convertind eroul damnat într-un *Sisif fericit* devine simbolul cel mai elocvent al conduitei umane. Plasînd prin această alegorie omul pe traiectul existențial al lui Sisif, Camus îl intro-

[1] A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1943, p. 88.

Scanned with CamScanner

duce prin confruntarea cu absurdul în ceea ce el consideră adevărata zonă a libertății. „Absurdul mă luminează asupra acestui fapt (punct) : nu există ziua de mîine. Iată de acum înainte raţiunea libertății mele profunde.“ [1]

Dacă în *Mitul lui Sisif*, scriitorul francez configurează fizionomia spirituală a *omului absurd*, în *Omul revoltat* descifrăm într-adevăr o filozofie a revoltei, urmărită pe cele mai diverse planuri posibile.

După ce face precizarea că „nu revolta în sine este nobilă, ci ceea ce pretinde“ [2], autorul subliniază resursele morale şi intelectuale ale acestui act, asemănat de el cu asceza. Poate aici apare cel mai limpede modul de argumentare prin care Camus se distanţează de existenţialismul sartrian. Revolta este astfel apreciată de gînditorul francez ca o postulare a unor valori prestabilite. fapta fiind anticipată de o tablă de valori. Urmărită apoi prin consecinţele ei determinate de finalitatea conştiinţei care se precizează o dată cu revolta, morala camusiană se distanţează de opera sa anterioară. *Omul revoltat* este îndrumat spre rezolvarea unor acte cu finalizare general umană, ca *prietenia*, *dorinţa de unitate*, el fiind în „căutarea unei morale şi a unei sacralităţi, chiar fără să-şi dea seama“ [3].

Dacă imaginea *omului revoltat* şi a *ascezei* sale a reţinut doar arareori atenţia autorilor de farse tragice, relaţia absurdă dintre individ şi univers reprezintă o parte constitutivă, fundamentală a viziunii lor despre lume.

Detectînd absurdul în fluxul *„miracolului cotidian“*, pe plan istoric, în viaţa de familie şi în relaţia dintre individ şi societate, în clişeele de gîndire şi în degradarea omului într-un simplu număr de inventar, în prezenţei personalităţii şi în eşecul încercării de convertire a *rolului* în *act*, farsa tragică luminează, prin modalităţile sale specifice de creaţie, omul în postura de *erou absurd* şi *conştiinţă revoltată*.

Proiectarea unor lumini diferite asupra condiţiei umane, oferite de investigarea sociologică, reflecţia filozofică şi

[1] *Op. cit.*, p. 82.
[2] A. Camus, *L'homme révolté*, Idées, 1963, p. 128.
[3] *Op. cit.*, p. 12j.

Scanned with CamScanner

imaginea artistică este de natură să sublinieze acele spații comune în care științele umane și literatura s-au putut întîlni cel puțin prin anumite coincidențe de opinii.

Deși farsa tragică nu trebuie văzută ca un produs livresc, derivat din concepții filozofice anterioare ei, ea atestă, pe de o parte, opiniile unor filozofi, iar, pe de altă parte, este la rîndul ei confirmată de unele școli filozofice care surprind anumite resorturi ale *condiției umane* din epoca noastră. Sociologia și filozofia vin astfel indirect în sprijinul înțelegerii unor creații artistice de largă circulație, ambele discipline ale științelor despre om demonstrînd un raport neantinomic. În acest sens, Merleau-Ponty avea dreptate cînd scria că „Filozofia și sociologia au trăit multă vreme sub un regim de separație care nu izbutea să le ascundă rivalitatea decît refuzîndu-le orice teren de întîlnire ; jenate în dezvoltarea lor, ele erau de neînțeles una pentru cealaltă, cultura fiind astfel plasată într-o stare de permanentă criză. Ca întotdeauna, spiritul de cercetare a răsturnat aceste contradicții și ni se pare că progresul lor permite să fie astăzi reexaminate raporturile dintre ele". [1]

Dar zona aceasta de convergență a unor concluzii, desprinse din anumite școli filozofice sau sociologice, ne permite în același timp să subliniem frecvența unor concepte utilizate în accepțiuni relativ asemănătoare pentru a desemna unele locuri comune ale condiției umane. Niciodată ca în ultimele decenii nu au revenit cu atîta stăruință, nici în limbajul filozofic, nici în investigațiile sociologice, anumite noțiuni ca *moarte, angoasă, culpabilitate, responsabilitate, angajare, dezangajare, trăire autentică și trăire neautentică, alienare, absurd, convenție socială* etc.

Frecvența acestor noțiuni în limbajul filozofic și tentativa de a depista cauzele acestor componente ale condiției umane, pe care le întîlnim atît la sociologi, cît și în studiile de filozofie a culturii, demonstrează un anume consens relativ la locul individului în societatea modernă de consum. Raportată la aceste ramuri ale științelor umane, cel puțin prin anumite date fundamentale ale

[1] Merlau-Ponty, *Éloge de la philosophie et autres essais*, Gallimard, Idées, 1967, p. 112.

Scanned with CamScanner

viziunii sale despre lume, farsa tragică contemporană se înscrie și ea în acest consens.

Preocupată de existență, farsa tragică din secolul XX luminează mai ales acele zone ale contextului existențial în care se găsește omul de la periferia existenței, angoasat de moarte și de responsabilitate, alienat într-o lume în care apare ca un fenomen de serie ; impulsionat de dorințe care-l aneantizează, personajul din acest gen de teatru este redus la o plasmă anonimă, fiind copleșit de o existență împovărătoare, dușmănoasă și absurdă.

Sentimentul totalei dependențe de ceva exterior lui, transformă noneroul din teatrul contemporan într-o conștiință veșnic torturată. De aceea, personajul din farsa tragică, lipsit de posibilitatea opțiunii sartriene, este în permanență devorat de antinomia rezultată din neconcordanța dintre actul imaginativ, impulsionat de dorințe, și realitatea absurdă, care ucide orice aspirație.

Ni se pare astfel elocvent faptul că așa cum unii sociologi definesc societatea occidentală prin *concepte negative*, la fel și autorii de farse tragice contemporane reconstituie imaginea lumii în aceeași manieră. Găsindu-se în raporturi de adversitate cu societatea pluralistă, guvernată de legi care anihilează orice inițiativă, *noneroul* trăiește astfel într-un climat care generează în permanență *angoasa*.

De la Kierkegaard și Ortega y Gasset pînă la Sartre și Heidegger, angoasa rămîne, în pofida explicațiilor și a semnificației ei diferite, marca fundamentală a atitudinii existențiale a omului contemporan, mereu confruntat cu evenimente-limită. Dar angoasa constituie în același timp sursa fundamentală a conflictului existențial, întîlnit în farsa tragică. Prezentă în teatrul lui Ionescu și Pinter, angoasa morții se interferează cu aceea a singularizării în existență și a neputinței de comunicare, întîlnită la Beckett și Albee, precum și cu angoasa responsabilității sau a absenței în istorie, frecventă la Dürrenmatt și Frisch. Nu mai puțin semnificativă este angoasa proliferării lucrurilor care anulează ființa umană sau cea generată de sentimentul de dependență excesivă de o societate pluralistă care absoarbe individul prin miracolul cotidian.

Scanned with CamScanner

Încă o dată se observă această preocupare convergentă pentru omul angoasat, convertit în personaj literar de largă circulație, socotit obiect al reflecției filozofice și evident al investigației psihanalitice. Înainte de a fi o literatură a marilor angoase contemporane, a existat însă o filozofie a angoasei, iar psihanaliza a mers și mai departe în cercetarea raportului dintre aspectele morbide ale angoasei și anxietățile mărunte, de suprafață. De aceea, în pofida tentativelor sale de autonomizare față de școlile filozofice sau psihanalitice contemporane, farsa tragică este în primul rînd generată de același climat, iar în al doilea rînd, impregnată în mod neprogramatic de aceeași problematică a omului angoasat pe care o dezbat unii filozofi și psihanaliști din epoca noastră.

Astfel și în această zonă a comportamentului față de existență, *teatrul angoaselor* se întîlnește încă o dată cu filozofia și psihologia angoaselor. Evoluînd prin achiziție de idei din alte domenii ale științei umane, farsa tragică, la fel cu orice alt fenomen literar autentic, nu recurge la împrumuturi grosolane din sferele învecinate ale culturii, dar beneficiază de progresul acestora.

În felul acesta, alte mistere ale ființei umane ajung să fie decriptate sau doar comunicate pe planul creației ca enigme ale omului contemporan.

Prin urmare, în această îndelungată perioadă de *criză a eroului* în literatura occidentală, imaginea lumii este reconstituită de scriitori, mai ales prin comportamente negative, angoasa reprezentînd zona de interferență dintre comic, tragic și grotesc în care se definește *noneroul* contemporan.

S-ar putea, desigur, obiecta că în domeniul gîndirii filozofice cercetarea angoasei și a cauzelor ei este mai îndepărtată. Există astfel o profundă analiză a conceptului de angoasă pe plan etico-teologal, pe care a realizat-o Sören Kierkegaard în *Conceptul de angoasă* (1844). Filozoful danez pleacă de la premisa că angoasa este o consecință a structurii duale a ființei umane: „Dacă omul ar fi fost înger sau animal, el n-ar fi putut cunoaște angoasa. Fiind o sinteză, el este capabil de aceasta, și

Scanned with CamScanner

cu cît e mai mult om, cu atît angoasa sa este mai profundă și realizată prin el însuși, nu așa cum se înțelege de obicei, venită din exterior". [1]

Ca și alți gînditori contemporani, filozoful danez demonstrează cu mai mult de un veac înainte că „angoasa este posibilitatea libertății", iar „școala angoasei este aceea a posibilității". [2]

Transferînd întreaga dezbatere despre angoasă pe plan etic, Kierkegaard distinge un anumit tip de *angoasă a inocenței* pe care o generează vidul dinainte de păcatul originar și un alt gen de angoasă determinată de căderea în păcat, cînd omul ajunge la conștiința dublei sale existențe, spirituale și materiale. „Cînd cineva devine culpabil în angoasă, el devine cu întreaga ambiguitate posibilă" [3], scrie gînditorul danez. Dar după păcat ambiguitatea aceasta dispare, deoarece distincția răului de bine capătă un caracter concret.

Desigur că aceste idei nu și-au găsit o rezonanță imediată în cultura epocii. Mai mult, un gînditor de talia lui Karl Jaspers crede că dacă vocea filozofului danez ar fi astăzi auzită, ea nu ar aduce nimic nou, fiindcă aceasta nu are un program. [4] Dar cu toate acestea, sîntem înclinați să credem că nu numai fenomenologia și existențialismul au fost stimulate de gîndirea filozofului danez, dar și o anumită zonă a farsei tragice în care raportul dintre *om, lume și absolut* este văzut din perspectiva căderii după păcatul originar, *noneroul* fiind în aceste cazuri conceput ca un vinovat fără vină, din cauza culpabilității lui ontologice. Dacă ar fi să ne referim la angoasa culpabilității din *Așteptîndu-l pe Godot* sau la aceea din *Așa e scris* sau *Căsătoria domnului Mississipi* ar fi suficient pentru a demonstra un ecou fie chiar indirect venit prin sfera teologiei protestante în operele acestor dramaturgi.

Dacă pentru Kierkegaard sursele angoasei sînt de natură etică și teologică, pentru gînditorul spaniol Ortega y Gasset

---

[1] Kierkegaard, *L'Existence*, Textes choisis, Presses Universitaires de France, 1962, p. 208.
[2] *Op. cit.*, p. 208.
[3] *Op. cit.*, p. 203.
[4] *Kierkegaard vivant*, Idées, 1966, p. 91.

Scanned with CamScanner

cauzele acesteia trebuie căutate în dependența individului față de mediul ambiant. În conferința sa *Ensimismamiento y alteracion* (1939) el schița în primul rînd imaginea unei lumi alienate care a pierdut sensul unor noțiuni fundamentale. „Aproape întreaga lume s-a înstrăinat de sine și, prin această înstrăinare, omul și-a pierdut trăsătura sa fundamentală, capacitatea de a reflecta, de a se aduna în sine, de a se pune de acord cu sine și de a se clarifica în legătură cu ceea ce crede și ceea ce nu crede sau cu ceea ce prețuiește și respinge. Autoînstrăinarea îl învăluie, îl orbește, îl determină să acționeze mecanic ca un somnambul obsedat.“ [1]

Pierderea capacității de reflectare și de interiorizare apropie ființa umană de comportamentul animalelor, solicitate în permanență de exterior, fie din teama de pericolul ce poate veni din afară, fie din dorința posedării lucrurilor dorite. Comportamentul uman se aseamănă astfel, după părerea filozofului spaniol, cu acela al maimuțelor, în permanență atrase de spectacolul exterior. „Omul, scrie Ortega y Gasset, se găsește nu mai puțin ca animalele, îndreptat spre lume, spre lucruri, spre anumite relații.“ [2]

Refăcînd într-un anume fel același raport cu lumea exterioară pe care îl trăiesc și alte ființe inferioare dominate de frică, omul este și el în permanență angoasat de mediul ambiant și alienat de sine prin specificul unei civilizații. „Lumea, precizează gînditorul spaniol, este o exterioritate totală, exteriorul absolut, care nu tolerează nimic altceva în afara lui.“ [3] Conduita aceasta a ființei umane duce atît la pierderea semnificației *acțiunii pure*, cît și la dizolvarea *ideii* directoare în mit. Pierderea aceasta a *semnificațiilor* prin alienare și angoasă, determinată de trăirea în exterior, impune convertirea omului în *marionetă*, de unde, adaugă Ortega y Gasset, valul de demoralizare care i-a cuprins pe europeni a căror salvare după părerea sa nu poate veni decît din aceea *ritornare al segno*.

---

[1] Ortega y Gasset, *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*, D.T.V., München, 1964, p. 111.
[2] *Op. cit.*, p. 116.
[3] *Ibid.*, p. 113.

Scanned with CamScanner

Dacă filozofia și sociologia încearcă să lumineze anume zone generatoare de angoasă, precum și consecințele acesteia, psihologia și psihanaliza se preocupă în primul rînd de mecanismul interior al angoasei și de sursele sale diferite. Bineînțeles că angoasa ca fenomen psihic a fost cercetată atît de școlile clasice de psihologie, cît și de cele moderne, dar ceea ce noi ne propunem prin acest succint excurs este doar precizarea acelor resorturi ultime ale angoasei care răzbat și din comportamentul *noneroului* din farsa tragică.

Ni se pare astfel semnificativ că psihologia clasică realizează o adevărată echivalență între *angoasă* și *frică*. Este elocventă în acest sens poziția lui Ribot care în *Psihologia sentimentelor* distinge *frica primitivă*, instinctivă și inconștientă, anterioară oricărei experiențe, de *frica secundară*, conștientă și rațională, care este posterioară experienței. Aceasta ar fi după Ribot *angoasa umană*, derivată din frică și reprezentată și prelungită pe planul imaginației.

Anumite disocieri între *frică* și *angoasă* apar în cartea lui G. Dumas, *Viața afectivă*, unde se precizează că în vreme ce *frica* este o replică emoțională față de un traumatism real, provocat de un pericol real, *angoasa* este o reacție față de un rău posibil, proiectat în viitor.

Între explicațiile pur organistice și cele spiritualiste, psihanaliza promovată de Freud încearcă să aducă o elucidare destinată să țină seama de ambele elemente. Freud va acorda, bineînțeles, refulării și diferitelor complexe un rol important în generarea unor angoase care pot fi detectate la nivelul obișnuit al comportamentului cotidian.

În cartea sa *Despre psihopatologia vieții cotidiene*, Freud reține anumite fenomene caracteristice ca uitarea numerelor proprii, a cuvintelor din limbi străine, citirea greșită, toate aceste manifestări fiind explicate printre altele printr-un mecanism subtil de refulare a individului, determinat de diverse cauze. Cercetarea cauzalității acestor acte de patologie cotidiană duce inevitabil spre diverse forme de manifestare a angoaselor. Pornind de la această stare de lucruri, Freud scrie că : „Anumite zone inaccesibile ale acțiunilor noastre psihice, ca și anumite fapte aparent fără intenționalitate, se dovedesc, dacă se aplică

Scanned with CamScanner

procedeul investigației psihanalitice, ca întemeiate și determinate de anumite motive necunoscute ale conștiinței". [1]

O contribuție deosebită în precizarea resorturilor fricii și ale angoasei a avut-o psihologul contemporan Paul Diel. El pleacă de la premisa că angoasa este rezultanta unei inchietudini fundamentale, specifică tuturor ființelor vii care depind de un mediu ambiant. În cartea sa *La Peur et l'Angoisse (1968),* Paul Diel precizează că „Angoasa este produsul unei retenții imaginative a fricii. Frică reprezentată imaginativ, angoasa este o stare de neliniște care nu este resimțită față de un pericol actual, ci doar în fața unui pericol înfățișat ca posibil. Evenimentul care declanșează frica este întotdeauna în prezent, amenințarea care provoacă angoasa se găsește fie în trecut, fie în viitor". [2]

Primul lucru pe care îl reținem pentru investigarea teatrului ca expresie a marilor angoase umane este această distincție între frică și angoasă.

Din observațiile aceluiași psiholog ni se pare de asemenea deosebit de sugestivă precizarea că angoasa este *jocul imaginației asupra fricii* [3], iar atunci cînd autorul apreciază angoasa ca o consecință a dorinței și ca un refugiu în imaginar, menționează că angoasa rezultă din *contrastul între imaginație și realitate.* [4]

După ce cercetează raporturile dintre diversele straturi ale conștiinței atinse de mecanismul psihic al angoasei, semnificația angoasei culpabilității și a insatisfacției, Paul Diel pune în lumină specificul actului imaginativ de evaziune și a actului imaginativ de justificare, determinate de incapacitatea realizării unei armonii între intenție și elucidare a răului.

Stăruind apoi asupra procesului de sublimare a realității ca și de degradare a acesteia prin banalizare, autorul scoate în relief caracterul bipolar al procesului de spiritualizare a dorinței sau a pericolului care poate apărea în

---

[1] S. Freud, *Zur Psychopatologie des Alltaglebens,* Fischer Verlag, 1965, pp. 201—202.
[2] P. Diel, *La Peur et l'Angoisse,* Payot, 1968, p. 149.
[3] *Op. cit.,* p. 149.
[4] *Ibid.*

Scanned with CamScanner

direcții absolut contradictorii. După ce cercetează cauzele angoaselor sacrale, de natură mitică, Paul Diel se ocupă de cauzele angoaselor contemporane, fie ele individuale sau colective. Dar înainte de a ajunge aici, el precizează că „Din perspectiva biologică, istoria umanității întregi se prezintă ca un efort neîntrerupt în vederea continuării drumului evolutiv, caracterizat prin conflictul dintre angoasa accidentală și diversele forme ale angoasei esențiale. Nu este mai puțin adevărat, adaugă autorul, că apreciată sub aspectul său accidental, istoria pare să nu fie decît narațiunea înlănțuirii spectaculare a agitațiilor eronate și a suferințelor care rezultă de aici. După deplasarea accentului de importanță pe unul sau altul dintre aceste aspecte, urmează antrenarea spre un pesimism excesiv sau spre un idealism exaltat". [1]

Dacă angoasa face parte integrantă din istorie, imprimînd o anumită viziune asupra evenimentelor, ea este desigur prezentă și în contemporaneitate, fiind facilitată de însuși specificul societății industriale de consum. De aceea, Paul Diel simte nevoia să precizeze că astăzi, „Viața se găsește mai mult ca oricînd expusă multiplelor forme ale angoasei accidentale, rezultat al multiplicării dorințelor și al tehnicilor artificiale de satisfacție (mecanizare și propagandă). Refularea individuală și colectivă a angoasei culpabile produce explozii patogene și o maladie de anvergură mondială care este adeseori taxată ca psihoză colectivă". [2]

A trecut astfel mai bine de un secol de cînd atenția filozofilor și apoi mult mai tîrziu a sociologilor și a psihologilor, s-a îndrumat spre cercetarea cauzelor acesteia, precum și a mecanismului său intern.

La modul sporadic, angoasa a pătruns și în literatură destul de timpuriu, fie sub forma acelui *mal de siècle* al romanticilor, fie prin *spleenul* pe care l-au acreditat mai ales poeții simboliști în literatură. În ultimele decenii însă, cînd poezia și romanul însumează foarte puține cazuri de investigare a angoasei, farsa tragică în ansamblul ei se îndrumează în mod programatic pe această cale.

---

[1] *Op. cit.*, p. 208.
[2] *Op. cit.*, p. 210.

Scanned with CamScanner

Constituindu-se în primul rînd ca un teatru de imagini, nu de idei, farsa tragică investighează cu predilecție acele zone și resorturi ale conștiinței umane care generează coșmarurile, stările halucinante și angoasele de natura cea mai diversă. Metamorfozată într-un teatru al existenței, farsa tragică devine astfel în mod inevitabil o expresie a celor mai profunde angoase umane. Considerînd aceste anxietăți individuale sau angoase colective drept semne sau trăsături componente ale condiției umane, farsa tragică creează un complex univers imaginar, care, fiind zona de refugiu a unei ființe umane angoasate, reprezintă minusurile universului real. Referindu-se la genul acesta de teatru localizat la zona de interferență între universul real și cel imaginar, Eugen Ionescu își afirmă în eseul *Experiența teatrului* interesul său pentru asemenea opere : „Eu nu sînt un inamic al imaginarului. Întotdeauna am gîndit că adevărul ficțiunii este mai profund, mai încărcat de semnificații decît realitatea cotidiană.“ [1] Anexînd astfel realității externe un nou și imens cîmp de investigare pentru farsa tragică, autorul *Scaunelor* scrie că „Tot ceea ce visăm, sau mai precis, tot ceea ce dorim, este adevărat (mitul lui Icar a precedat aviația și dacă Ader și Blériot au zburat, aceasta se datorește faptului că toți oamenii au visat să zboare). Nu există altceva mai adevărat decît mitul, istoria încercînd să-l realizeze îl desfigurează, îl ratează pe jumătate. Ea este impostură, mistificare, cînd pretinde că a reușit. Tot ceea ce visăm este realizabil.“ [2]

Preferința autorilor de farse tragice pentru universul imaginar și investigarea angoaselor face ca în acest gen de teatru să nu mai găsim decît anumite semne ale realității epocii noastre, coincidența operei de teatru cu realitatea exterioară ei fiind de-a dreptul imposibilă.

„Opera de artă, scrie A. Camus, se naște din renunțarea inteligenței la raționalizarea concretului.“ [3] Un alt scriitor contemporan de talia lui Beckett simte nevoia să precizeze că *Rien n'est nommable*, deoarece, „ceea ce noi

---

[1] E. Ionescu, *Notes et contre-notes*, Idées, 1966, p. 48.
[2] *Op. cit.*, p. 48.
[3] A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 134.

Scanned with CamScanner

cunoaștem ține în mare parte de natura a ceea ce se poate numi cu satisfacție, indicibil sau inefabil, fiind de așa manieră încît, orice încercare de a-l zice sau de a-l face este destinată eșecului". [1]

Preocuparea aceasta pentru *universul imaginar, indicibil* și *inefabil* se materializează în acest teatru al angoaselor, care-și propune să reconstituie *condiția umană*, configurată la zona de demarcație a discordanței dintre imaginar și realitate. Prin însuși specificul ei, farsa tragică nu stăruie asupra procesului de sublimare a realității prin intermediul angoasei, ci mai ales asupra degradării acesteia prin banalizare. Personajul din farsa tragică nu este acela care ajunge la ieșirea din haos prin găsirea acelor *valori-ghid* salvatoare, cum le numește Paul Diel, ci insul care se aneantizează prin căutarea unor valori degradate într-un univers degradat. Farsa tragică contemporană nu explorează prin urmare acele angoase stimulatoare care duc la apoteoza individului, ci mai ales pe acelea care sugerează căderea, dezumanizarea, ruperea echilibrului dintre individ și lume, desprinderea de mitul mîntuirii, ancorarea în infern și abjecție. Privat de dimensiuni tragice autentice, noneroul din teatrul contemporan este ridicol prin prezența sa și tragic prin rezonanța implicațiilor și a asocierilor pe care destinul său existențial le poate trezi în conștiința cititorului. La prima vedere pare, desigur, straniu faptul că sursele clasice de tragedie, convertite de filozofia contemporană în adevărate angoase, trăite la modul paroxistic, ca libertatea, necesitatea, inițiativa, responsabilitatea, singularizarea și moartatea, își pierd semnificația profund tragică în foarte multe opere de teatru din epoca noastră.

Într-o lume carteziană prin absența unei *autorități morale absolute*, imuabile, *valorile-ghid* se relativizează în *morala ambiguității* care deturnează totul în deriziune și grotesc. Răvășită de evenimente tragice, epoca noastră nu a mai produs mari tragedii, deoarece transcenderea faptelor tragice de o conștiință superioară, în numele unei certitudini, a unei valori absolute, nu mai este posibilă.

---

[1] Apud H. Delye, *Samuel Beckett, Travaux et Mémoires*, XVI, Aix-en-Provence, 1960, p. 72.

Scanned with CamScanner

În felul acesta, disocierea tragicului de tragedie se impune, deoarece prezența situațiilor tragice pe plan istorico-social sau individual nu determină în mod imperios situarea omului contemporan în sfera unei existențe tragice. Pe de altă parte, cercetarea mutațiilor zonelor care au generat teatrul tragic de-a lungul timpurilor, demonstrează faptul că în epoca noastră tragicul se suprapune peste fluxul evenimentelor cotidiene și este generat de acestea.

Dar dacă cele mai diverse mitologii au produs tragedii, așa cum le-a produs și istoria, mitologia cotidiană a epocii noastre nu mai are o rațiune superioară ei, de aceea deturnează prin deriziune totul în grotesc. În pofida unor similitudini aparente între tragic și grotesc, scara de valori care delimitează aceste două categorii estetice și atitudini existențiale posibile, este absolut diferită. Din aceste considerente avem convingerea că Jean-Marie Domenach se găsește într-o eroare generatoare de noi confuzii, atunci cînd scrie că : „Tragedia nu revine din zona de unde ne-am aștepta, unde a fost căutată zadarnic de mai multă vreme, aceea a eroului și a zeilor, ci din extremitatea opusă, pentru că ea își găsește o nouă sursă în comic, mai precis, *în sfera cea mai de jos a comicului, cea mai opusă solemnității tragice, farsa și parodia.*“ [1]

Spre deosebire de Jean-Marie Domenach, opinăm pentru ideea că farsa tragică contemporană, în pofida unor implicații din teatrul tradițional, plasînd comicul în zona grotescului și apăsînd pe acele angoase generatoare de grotesc, aduce o altă viziune despre lume, sensibil diferită, atît de aceea din tragedie, cît și din comedia clasică. Referindu-se la valorile care susțin tragicul și grotescul, Jan Kott scrie că „Lumea tragică și lumea grotescă sînt închise, din cadrul lor nu se poate evada. În lumea tragică, această situație de constrîngere este impusă rînd pe rînd de zeii Antichității, de soartă, de Dumnezeul creștin, de istorie, înzestrată cu rațiune și necesitate. În zona opusă se găsea omul. Dacă acest absolut era natura, omul nu era natural ; dacă omul era

[1] J.-M. Domenach, *Le Retour du Tragique*, Éditions du Seuil, 1967, p. 260.

natural, absolutul era Grația, fără de care nu există nici un fel de salvare. Într-o lume grotescă nu se poate justifica eșecul prin nici un fel de absolut, nici nu se poate proiecta asupra acesteia responsabilitatea înfrîngerii. Absolutul nu este înzestrat cu nici un fel de rațiuni ultime ; el este pur și simplu cel mai puternic. Absolutul este absurd. Probabil din cauza aceasta, grotescul se slujește atît de des de imaginea unui mecanism pus în mișcare și pe care nu știm să-l oprim. Diverse tipuri de mecanisme impersonale și ostile îl înlocuiesc pe Dumnezeu, natura, sau Istoria vechii tragedii. Această noțiune de mecanism absurd este fără îndoială ultimul concept metafizic care subzistă în grotescul contemporan. Dar acest mecanism nu este transcendent prin raportare la om și cu atît mai puțin prin referința la speța umană." [1]

Operînd, prin urmare, cu convenții literare diferite de cele promovate de tragedie, grotescul contemporan se insinuează într-o altă viziune despre lume, susținută de mijloace artistice noi sau tradiționale, întru totul adecvate acestei viziuni.

În epoca noastră, cînd frecvența grotescului în literatură se explică, pe de o parte prin prezența unor angoase fundamentale în conștiința umană, pe de altă parte, prin consecințele alienării omului modern în societatea industrială de consum, farsa tragică situează și ea noneroul în cele mai multe cazuri sub zodia universului grotesc. Dar prezența grotescului în literatură și artă nu este un fenomen specific doar epocii noastre. El apare în literatura și arta Renașterii, găsește un larg ecou în romantism și revine în peisajul creației cu o intensitate deosebită în epoca noastră. Referindu-se la cauzele și specificitatea grotescului din Renaștere, J. Ruskin scrie că „Lucrurile care constituie subiectul principal al spaimei omenești sînt de două feluri : cele care au puterea Morții și acelea care sînt de natura Păcatului. În cadrul acestora există mai multe categorii, superioare sau inferioare ca forța sau viciul, de la îngerii răului pînă la șarpele primordial care, deși aparține unei categorii infe-

[1] J. Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Marabout, 1965, pp. 138—139.

Scanned with CamScanner

rioare, demne de dispreț pare să unească moartea și păcatul în forma cea mai inteligibilă și mai clar vizibilă." [1] După ce stabilește cauzele unor angoase fundamentale și arată obiectele sau ființele prin care acestea sînt exprimate, mai ales în artele decorative, Ruskin precizează că „Asupra acestor două clase de obiecte se fixează așadar spiritul în căutarea emoției, în acea dispoziție care dă naștere grotescului teribil, iar subiectul lui va uni întotdeauna o exprimare a viciului și pericolului, contemplate într-o stare de spirit specială : uneori (A) de apatie involuntară sau voluntară ; alteori (B) zeflemisitoare sau, uneori (C) de imaginație bolnăvicioasă și nestăpînită." [2]

Dar spre deosebire de J. Ruskin, esteticianul și istoricul literar contemporan W. Kayser consideră că grotescul nu rezultă din frica de moarte, ci din teama de viață. Urmărind evoluția și semnificațiile grotescului de-a lungul timpului în artele plastice și literatură, esteticianul german vede în grotesc o structură care rezultă din lumea înstrăinată. Prin urmare, înainte de a urmări grotescul în procesul de creație, în opera de artă și în receptarea ei, el se configurează ca o structură care comunică o viziune despre lume, specifică unei ființe alienate în existență. [3] Alienarea, demonstrează W. Kayser, anulează orice capacitate de orientare în lume, ea împinge în mod inevitabil ființa umană în absurd. Dar faptul acesta reliefează raporturile posibile ale absurdului cu tragicul. W. Kayser consideră pe bună dreptate că prin implicațiile sale firești, tragicul însumează unele elemente absurde, dar prezența sa în structura grotescului este posibilă numai în măsura în care scoate în evidență lipsa de sens a unei lumi în care omul de la început este prizonierul unui univers dedalic, fără putință de traversat. Cercetînd grotescul ca structură, W. Kayser pune în lumină anumite trăsături constante ale acestuia, evidente în arta din diverse epoci, dintre care reținem : amestecul între regnuri care pentru noi apar separate, anularea

[1] Ruskin, *Insemnări despre artă*, Ed. Meridiane, 1968, p. 85.
[2] *Op. cit.*, p. 85.
[3] W. Kayser, *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei un Dichtung*, Gerhard Stalling Verlag, Hamburg, 1957, p. 199.

Scanned with CamScanner

staticului, pierderea identității, distrugerea proporțiilor, din care rezultă apoi anularea categoriei lucrurilor, distrugerea noțiunii de personalitate, dispariția ordinii istorice.[1]

Pornind, pe bună dreptate, de la premisa că grotescul este expresia viziunii unei lumi înstrăinate, esteticianul german remarcă semnificația metamorfozei elementului mecanic în fapt viabil și a vieții în mecanism, în configurarea universului grotesc. Așa se explică frecvența păpușilor, a automatelor, a marionetelor și a măștilor în literatura cu implicații grotești.

Astfel în acest univers alienat, plin de metamorfoze surprinzătoare și privat de criteriul înțelegerii raționale, totul devine posibil. Sesizînd raportul dintre viziunea vieții ca labirint și universul grotesc, cercetătorul german G. René Hocke scrie că „Lumea devine o metamorfoză de posibilități, un sistem metaforic de reflectare . . . . . Figura A poate deveni piatra B, țara D poate deveni instrumentul D, pomul E, ideea G, metalul H și așa mai departe.“[2]

Farsa tragică are astfel în mod incontestabil inevitabile aderențe cu universul grotesc și reconstituirea lumii ca labirint. De aceea în universul imaginar al farsei tragice are loc o permanentă răsturnare de planuri care întreține o pluralitate de metamorfoze posibile. Dar prezența grotescului și a viziunii dedalice menține farsa tragică în permanență în acea zonă a existenței care generează absurdul primar, care prin natura lui refuză orice integrare rațională. Așa se explică de ce W. Kayser vedea în grotesc nu numai o „încercare de a introduce demonicul în viață“, ci și o expresie pe care acesta o oferă pentru un permanent „joc cu absurdul“[3]. Construită pe asemenea coordonate, farsa tragică rezultă aproape întotdeauna dintr-un anumit vid al negației. Ea nu permite descifrarea unui superlativ de existență de la care scriitorii ar porni în exprimarea negației, fiind doar negație pur și simplu, expresia protestului pur sau a neîncrederii totale în ameliorarea lumii.

---

[1] W. Kayser, *Das Groteske*, pp. 197—199.
[2] G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, p. 212.
[3] *Op. cit.*, p. 202.

Scanned with CamScanner

De aceea farsa tragică nu este numai *antiteatru*, ea este în același timp *antilume* și *antiindivid*. Expresie a tragismului unei epoci în care individul nu se poate concilia nici cu sine, nici cu climatul său ambiant, farsa tragică realizează pe planul universului imaginar o *anumită fenomenologie a lumii contemporane*, punînd, evident, în paranteză explicațiile cauzale.

Cezura aceasta între cauze și efecte, prezentă în farsa tragică explică în același timp și precumpănirea unor procedee literare, specifice unui univers literar în care lumea apare ca o imensă sursă de coridoare labirintice. De obicei, principiul cauzalității este înlocuit cu mutația psihică, acțiunile deliberate apar ca simple impulsuri, nepreviz bile la modul rațional, ceea ce face ca surpriza, revirimentul teatral să capete o pondere deosebită, iar ființa umană, concepută ca o enigmă, să devină o plurivalență de manifestări neașteptate.

Definindu-și enunțurile fundamentale prin concepte negative, preocupată de invazia iraționalului în istorie și în cotidian, ca și de relația dintre *nonerou* și *antilume*, farsa tragică contemporană nu este decît arareori expresia unei arte dezumanizate. Ea este expresia conștiinței torturate a unor scriitori care își exprimă pe această cale dezacordul cu lumea în care trăiesc.

Scanned with CamScanner

STRUCTURI COMPOZIȚIONALE ÎN FARSA TRAGICĂ

a. INTRIGA

Atunci cînd avangarda literară a epocii noastre își propunea cu cîteva decenii în urmă să impună o nouă formulă de teatru, distanțarea față de dramaturgia tradițională s-a produs și prin maniera de calificare a acestui tip inedit de operă dramatică. Astfel Eugen Ionescu numea la început în mod ostentativ cunoscuta sa „tragedie a limbajului", *Cîntăreața cheală, antipiesă.* După ce a avut loc spectacolul *Așteptîndu-l pe Godot de* Samuel Beckett, unii cronicari dramatici reiau același termen iar în ultimii ani, exegeții teatrului absurd, dintre care semnalăm pe M. Eslin și L. C. Pronko, preiau și ei conceptul de *antiteatru.*

Tentativa aceasta de a defini prin opoziție unele tipuri de farsă tragică din epoca noastră pleacă de la o altă manieră de înțelegere a unor elemente de structură a operei de teatru care vizează intriga, personajul, timpul și spațiul în care acestea sînt localizate. Este cunoscut faptul că teatrul de factură aristotelică se bazează prin excelență pe evenimente, iar suita aceasta dispusă într-o anumită ordine cronologică, duce la configurarea intrigii. Factorii fundamentali care declanșează evenimentele sau le suportă, sînt personajele al căror comportament față de acestea configurează anumite caractere umane.

Comportamentul personajelor, comunicat prin intrigă, duce în același timp la exprimarea unor sentimente și pasiuni care susțin tensiunea dramatică a operei, plasată prin conținutul de idei și întîmplări într-un anume timp și spațiu.

Înnoirile aduse de teatrul romantic, simbolist, realist, expresionist, nu modifică în mod esențial aceste elemente de structură ale operei de teatru, iar școala epică din dramaturgia contemporană, antiaristotelică prin excelență, vizează doar intriga ca reprezentare, funcția emoțională

Scanned with CamScanner

a spectacolului și perspectiva față de evenimente. O poetică a farsei tragice din secolul XX, încă nu s-a scris și cele mai multe studii de estetică a genurilor literare operează încă doar cu clasificări valabile pentru teatrul tradițional. Este elocvent în acest sens faptul că un erudit și fin cercetător al structurilor literare, privite dintr-o perspectivă comparatistă, ca W. Kayser, atunci cînd simte nevoia unor distincții specifice în interiorul dramaturgiei, menționează existența a trei structuri fundamentale care, după părerea sa ar fi : 1) *teatrul de evenimente*, 2) *teatrul personajelor* și 3) *teatrul spațiului*. În prima categorie domină acțiunea, situațiile, în cea de a doua caracterele și pasiunile, iar ultima categorie însumează în general teatrul istoric.[1] Autorul nu exclude posibilitatea fuziunii acestor trei structuri fundamentale, dar nu întrevede altele ca posibile, deoarece toate exemplificările sale sînt desprinse din dramaturgia tradițională. Atunci cînd considerațiile acestui subtil analist al stilurilor literare vizează comedia, aceeași clasificare rămîne în vigoare, făcîndu-se doar mențiunea unui gen de teatru comic diferit, bogat în implicații epice, pe care îl denumește cu un termen consacrat în poeticele și manualele germane de retorică, *Lustspiel*[2].

Organizarea aceasta riguroasă a operei de teatru, bazată pe intrigă, personaje, în care conflictul se rezolvă întotdeauna printr-un anumit deznodămînt semnificativ, s-a produs în primul rînd în tragedie, a cărei intrigă era dispusă după canoanele clasice, în cinci sau trei acte. Comedia antică, ca și cea neoclasică, neavînd un alt model, a păstrat aceeași organizare a intrigii, iar drama de mai tîrziu nu i-a adus nici ea modificări fundamentale, nici atunci cînd are o structură muzicală, ca la Kleist.

Tipul acesta de teatru aristotelic i-a determinat pe unii cercetători să califice structura închisă, *tectonică*, în vreme ce structurile deschise, organizate după alte criterii, sînt calificate *atectonice*.

---

[1] W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, ed. a V-a Franke Verlag, München, 1959, pp. 368—370.

[2] *Op. cit.*, pp. 383 și 387.

În secolul al XIX-lea s-a produs și o anumită tentativă de legitimare estetică a structurii tectonice, oferită de opera de teatru distribuită în cinci acte. În *Tehnica dramei,* Gustav Freytag, considerînd actul din dramaturgie ca un element de structură internă, stabilește o anumită echivalență între acesta și o anumită parte a intrigii. După părerea sa, elementele distinctive ale intrigii sînt *introducerea, creșterea, punctul culminant, descreșterea și deznodămîntul.* Pe această cale se ajunge la configurarea *structurii piramidale verticale* a teatrului de factură clasică, ilustrative în acest sens fiind atît tragediile lui Corneille și comediile lui Molière, cît și unele opere de teatru din epoca noastră, care nu s-au îndepărtat prea mult de normele poeticii aristotelice.

Față de această interpretare clasicizantă absolutistă a intrigii, W. Kayser demonstrează o mai mare elasticitate, deschizătoare de perspective, cel puțin din anumite puncte de vedere, pentru înțelegerea specificității intrigii din farsa tragică din epoca noastră. El distinge astfel, pe de o parte, *tehnica liniară* a intrigii care evoluează în ansamblul său pe un prim plan, iar pe de altă parte, reține *tehnica unduitoare,* curbilinie. În vreme ce prima se constituie dintr-o anumită dispunere a *evenimentelor,* a doua rezultă din reprezentarea vieții interioare, însumînd curba capricioasă a atmosferei sufletești. Renunțînd la justificarea structurii piramidale a intrigii, cercetătorul german marchează doar importanța funcțională a două momente din structura intrigii, dintre care unul are rolul de declanșare a conflictului, iar altul facilitează realizarea *suspensului final,* indiferent de ce natură ar fi acesta.

Dar atunci cînd ne apropiem de cercetarea structurii farsei tragice din secolul XX, constatăm că pentru cele mai numeroase opere de această natură, criteriile aplicate teatrului clasic rămîn adeseori inoperante. De la început, trebuie să facem însă precizarea că în vreme ce structura compozițională a unor piese de Brecht, Dürrenmatt, Max Frisch, Albee are încă similitudini cu teatrul tradițional, în mod evident, farsele absurde, realizate de Ionescu, Beckett, Boris Vian, Pinter etc., ilustrează cu mai multă putere *antipiesa, antiteatrul.*

Scanned with CamScanner

Într-o epocă în care stilul nonfigurativ capătă o largă expresie în artele plastice, găsindu-și o anumită sferă de aplicare și în școala *noului roman francez*, se înregistrează și în domeniul teatrului contemporan o tendință similară.

În comentariile sale despre *Cîntăreața cheală* din 1951, Eugen Ionescu preconiza realizarea unui teatru abstract, nonfigurativ, care să-și tragă în exclusivitate seva dintr-un ingenios „joc de cuvinte, joc de scenă, imagini, concretizate de simboluri". Năzuința de a realiza o „anumită funcționare în vid a mecanismului teatrului", îl determină pe autorul *Cîntăreței chele* să afirme că „trebuie să se ajungă la eliberarea tensiunii dramatice fără sprijinul oricărei intrigi veritabile, sau al oricărui obiect particular", evenimentul care declanșează intriga putînd să fie și el înlocuit prin „progresia unei pasiuni fără obiect". [1]

Adeziunea la o asemenea artă poetică îl determină pe Eugen Ionescu, prin urmare, să militeze pentru un *teatru abstract*, antitematic, antipsihologic și antifilozofic. Evident că unele anticipări mai îndepărtate ale adeziunii pentru teatrul abstract, destinat să surprindă prin structura arhetipală a personajului și violența intrigii, latura eternă a ființei umane, sînt cunoscute. Fără să-și propună să creeze bazele unei noi școli de teatru, Alfred Jarry vehiculează în unele eseuri ale sale, ca *Despre inutilitatea teatrului în teatru* și *Probleme de teatru*, unele idei care au fertilizat creația tuturor scriitorilor din avangarda dramaturgiei contemporane și în primul rînd arta poetică a lui Eugen Ionescu. Format la școala teatrului elisabetan, autorul celebrului *Ubu Roi* pleda pentru o artă de maximă concentrare și simplitate, destinată să surprindă eternul uman prin evitarea faptelor incidentale, lipsite de semnificații. Faptul acesta l-a determinat să recomande și stilizarea decorurilor, încît acestea prin caracterul lor heraldic și *hibrid* să evite culoarea locală, teatrul trebuind în ultimă instanță să opereze cu simboluri nu cu evenimente a căror semnificație să fie oferită de autor în mod direct pe scenă.

---

[1] Vezi Eugen Ionescu, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Idées, 1966, pp. 254—255.

Scanned with CamScanner

Bineînțeles că în procesul de apropiere de teatrul nonfigurativ un rol important l-a jucat întreaga dramaturgie suprarealistă ale cărei sensuri le descifrează cu multă subtilitate Henri Béhar în *Étude sur le théâtre dada et surréaliste* (1967), dar care nu intră în mod direct în sfera preocupărilor noastre.

Prin urmare, primul element component din structura farsei tragice contemporane, care pune în lumină deosebiri semnificative față de teatrul tradițional, este *intriga*. Evident că ar fi aberant să se afirme că în *antiteatrul* contemporan, intriga lipsește cu desăvîrșire, iar personajul și-ar fi pierdut și el absolut orice consistență. Ca și în *noul roman*, și în *antiteatru* considerăm doar că accepțiunea noțiunilor de intrigă, eveniment, personaj, conflict a devenit alta. Astfel, dacă evenimentele, prin aglomerarea lor masivă, palpitantă, au constituit sursa fundamentală de susținere a intrigii din dramaturgia tradițională, în *antiteatru*, peripețiile exterioare sînt foarte puține și nesemnificative. Din această cauză, ceea ce dă o anumită tensiune dramatică intrigii din *antipiese* nu sînt decît arareori evenimentele, ci mai ales stările obsesionale, coșmarurile, angoasele, care suplinesc întîmplările reale. De aceea intriga din *antiteatru* nu are decît arareori o structură piramidală, bazată pe expunere, punct culminant și deznodămînt. Dar și în aceste cazuri, cînd se fac concesii poeticii teatrale tradiționale, ca în *Rinocerii*, *Ucigaș fără simbrie*, *Regele moare*, structura piramidală a intrigii nu este determinată de întîmplări exterioare, ci de o anumită tensiune creată de stările halucinante și angoasele obsesive. Specifică pentru farsa tragică, construită prin arsenalul literar caracteristic antiteatrului, ni se pare a fi *intriga circulară* și *intriga sinusoidală*, deosebirea dintre una și alta fiind infinitezimală.

Un asemenea gen de intrigă circulară, în cadrul căreia nu se mai poate descifra o progresie reală, determinată de un eveniment fundamental și nici un punct culminant de mare tensiune dramatică, este evident atît în *Cîntăreața cheală* de Eugen Ionescu, cît și în *Așteptîndu-l pe Godot* de Samuel Beckett.

Scanned with CamScanner

În *antipiesa* lui Eugen Ionescu, elementele de intrigă se constituie din filmul existenței cotidiene, colorate de fapte mărunte și receptate de personaje a căror trăire se consumă prin fascinația produsă de spectacolul exterior al detaliului cotidian. În vreme ce pendula bate de șaptesprezece ori, se aude replica semnificativă a doamnei Smith, care rezumă întîmplările zilei : „Iată că s-a făcut nouă. Am mîncat supă, pește, cartofi cu slănină, salată englezească. Copiii au băut apă englezească. Am mîncat bine astă-seară.“ [1]

Flecăreala doamnei Smith reface de fapt un anumit univers obsesional cotidian. Ea nu este întreruptă de domnul Smith decît în momentul în care un alt eveniment exterior, aparent senzațional, și anume moartea lui Bobby Watson, relatată de un ziar, pare să determine ieșirea din obsesia spectacolului exteriorității banale. Dar evenimentul nu e recent și Eugen Ionescu denunță falsa capacitate de emoționare a doamnei Smith printr-o suită de replici, construite după cunoscuta logică a nonsensului.

DOMNUL SMITH : Poftim, scrie că Bobby Waston a murit.

DOAMNA SMITH : Dumnezeule, sărmanul, cînd a murit ?

DOMNUL SMITH : De ce te arăți așa uimită ? Doar o știai. A murit acum doi ani. Adu-ți aminte, am fost la înmormîntarea lui ! Acum un an și jumătate.

DOAMNA SMITH : Bineînțeles că-mi aduc aminte. Mi-am reamintit imediat, dar nu înțeleg de ce tu însuți ai fost atît de uimit văzînd asta în ziar.

DOMNUL SMITH : Asta n-a fost în ziar. E mai bine de trei ani de cînd s-a vorbit de decesul său. Mi-am reamintit printr-o asociație de idei.

DOAMNA SMITH : Păcat ! Era atît de bine conservat.

DOMNUL SMITH : Era cel mai frumos cadavru din Marea Britanie ! Nu-și trăda vîrsta. Bietul Bobby, trecuseră patru ani de cînd murise și tot mai era cald. Un adevărat cadavru viu. Și cît era de vesel !

---

[1] *Cîntăreața cheală*, în românește de Radu Popescu și Dinu Bondi, în Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. I, E.L.U., 1968, p. 69.

Scanned with CamScanner

DOAMNA SMITH : Sărmana Bobby !

DOMNUL SMITH : Vrei să spui sărmanu„l" Bobby.

DOAMNA SMITH : Nu, mă gîndesc la nevasta lui. O chema ca pe el, Bobby. Cum aveau același nume, nu-i puteai distinge pe unul de altul cînd îi vedeai împreună... [1]

Un gen nou de intrigă se construiește astfel pe această cale prin aglutinarea de întîmplări mărunte, prin derularea mecanică a fluxului amintirii, prin asocierea spontană de detalii aberante. Dinamica intrigii este în acest caz întreținută de dialog, care transmite prin derularea unui limbaj redus la gradul zero al semnificației incapacitatea de comunicare.

Alături de acest cuplu, alienat în existență, Eugen Ionescu introduce în scena a doua cuplul Martin. În vreme ce pendula marchează timpul, în maniera paroxistică a receptării lui interioare, intriga nu realizează nici un fel de progresie reală prin evenimentul prilejuit de sosirea familiei Martin. Intențiile parodice ale scriitorului sînt evidente, iar aceste ființe umane fără calități, cum le-ar fi numit Robert Musil, interșanjabile prin absența unui eu definitoriu, intră în același flux cotidian al flecărelii, specifice insului neautentic, condamnat la anonimat. Și în vreme ce pendula bate mereu, marcînd replicile, conversația încrucișată subliniază, prin vidul semantic al proverbului suprarealist, tensiunea unei intrigi fără obiect.

DOAMNA MARTIN : Eu sînt în măsură să cumpăr un briceag pentru fratele meu, dumneavoastră nu puteți cumpăra Irlanda pentru bunicul dumneavoastră.

DOMNUL SMITH : Se umblă cu picioarele, dar încălzirea se face cu electricitate sau cu cărbuni.

DOMNUL MARTIN: Cine vinde azi un bou, mîine va avea un ou.

DOAMNA SMITH : Învățătorul îi învață pe copii să citească, pisica își alăptează puii cînd sînt mici.

DOAMNA SMITH : Pe cînd vaca ne dă cozile. [2]

---

[1] *Ibid.*, pp. 71—72.

[2] *Ibid.*, p. 99.

Scanned with CamScanner

Venirea pompierului rămîne și ea absolut fără semnificație pentru progresia intrigii. Și totuși, dacă se poate vorbi de un anumit punct culminant al acestei intrigi circulare, el se realizează prin absența oricărui eveniment dramatic, fiind marcat de asemenea la modul parodic prin dinamica interioară a limbajului vidat de sens.

Momentul de paroxism demențial este construit de Eugen Ionescu prin realizarea totală a acelui nivel zero al semnificației, cînd replica se descompune în cuvinte și cuvintele în sunete sau simple eufonii.

DOMNUL SMITH : Popa derapează ! Popa n-are supapă.

DOMNUL MARTIN : Bizar, berar, budoar !

DOAMNA SMITH : Huidum, burum.

DOMNUL SMITH : A, e, i, o, u, i, a, e, i, o, u, i, ae, u, o, u, i.

DOAMNA MARTIN : B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z ! [1]

Proiectat pe un anumit vid existențial, dialogul acesta formal, rezultat dintr-o alăturare de monologuri paroxistice, produce în cele din urmă suspensul acestei intrigi fără evenimente.

Replicile finale sînt de fapt o reluare a celor inițiale. Sfîrșită, această intrigă circulară se poate repeta la infinit. Eugen Ionescu avea dreptate cînd afirma că s-a constatat că „piesa avea mișcare în absența acțiunii, un ritm, o desfășurare fără intrigă, o progresie abstractă". [2]

Intriga circulară, construită în exclusivitate prin replici și imagini care se repetă în mod obsedant, este dominantă și în unele farse tragice, realizate de S. Beckett din perspectiva unei alte viziuni despre lume. Cea mai semnificativă *antipiesă* a lui Beckett, din acest punct de vedere, rămîne *Așteptîndu-l pe Godot*. Într-un vid existențial de natură ontologică, faptele nu pot fi germinate de nimic. Cei doi vagabonzi, fără vîrstă, fără profesie și fără domiciliu, Vladimir și Estragon, sînt damnați să trăiască într-o lume în care nu se întîmplă nimic.

---

[1] *Ibid.*, p. 102.

[2] Eugen Ionescu, *Notes et contre-notes*, p. 258.

Scanned with CamScanner

Privat de semnificații, cotidianul perceput de Estragon este un gol imens. În acest *vacuum*, intriga este absentă, fiindcă nimic nu se poate converti în act. Răsărind din această plasmă anonimă, Estragon înțelege de la început că „Nu se întîmplă nimic. Nu vine nimeni, nu pleacă nimeni. Cumplit."

Integrați într-o existență cu un fel de dinamică larvară, cei doi vagabonzi care-și spun familiar Gogo și Didi reprezintă o *infralume*, redusă la nivelul unor reacții elementare. De aceea, intriga din *Așteptîndu-l pe Godot*, rezultă dintr-o zonă opusă aceleia din teatrul clasic. Ea nu este deci generată de evenimentul declanșat sau de rezonanța interioară a unei întîmplări consumate, ci doar de eventualitatea posibilă a unui fapt.

Opera lui S. Beckett reprezintă cea mai elocventă demonstrație a faptului că intriga dintr-o piesă de teatru nu este determinată în mod exclusiv de acțiune, ci și de zona opusă acesteia, *așteptarea*.

Din perspectiva așteptării lui Godot, care poate aduce mîntuirea sau damnarea definitivă, orice eveniment aparent își pierde semnificația majoră, rostogolindu-se în vidul existențial. Dramatismul operei, ca și tragicul sau comicul grotesc, sînt întreținute de această suspendare în existență.

VLADIMIR : Ce ușor trece timpul cînd ne distrăm. (*Tăcere.*)
ESTRAGON : Ce facem acum ?
VLADIMIR : Așteptăm.
ESTRAGON : Așteptăm. (Tăcere.)
VLADIMIR : Dacă ne-am face exercițiile ?
ESTRAGON : Mișcările.
VLADIMIR : De suplețe.
ESTRAGON : De relaxare.
VLADIMIR : Ca să ne încălzim.
ESTRAGON : Ca să ne liniștim.
VLADIMIR : Hai.[1]

[1] Secolul XX, nr. 3, 1968, p. 49.

Scanned with CamScanner

Dar jocul cu mișcarea devine obositor și angoasant, deoarece și el este plasat sub zodia unei divinități absente și arbitrare. Dacă dintre tîlharii care se găseau răstigniți alături de Isus, grația s-a pogorît doar asupra unuia, fără să se știe de ce, miracolul acesta subiectiv, generator de confuzie și angoasă, se poate repeta oricînd.

De aceea, în timpul exercițiilor de gimnastică, Estragon se întreabă cu o vădită spaimă : „Crezi că Dumnezeu mă vede ?“ Răspunsul lui Vladimir este de natură să-l liniștească, replica lui simbolică, „Închide ochii !“ fiind semnificativă. Dar replierea în fața divinității ascunse nu este posibilă și în vreme ce Estragon strigă cu disperare „Doamne ai milă de mine“, Vladimir, știind că trăiește într-o confuzie existențială, întreabă vexat „Și eu ?“

Cei doi clowni simt în permanență o anumită nevoie a faptelor. Dar faptele posibile pentru ei sînt doar mărunte abateri de la normalitate, fiindcă ei îl așteaptă pe Godot. De aceea, mișcarea lor este circulară, consumîndu-se într-un labirint închis, din care nu este nici o putință de evadare. Și cînd actul I se încheie prin replicile „Atunci mergem ?“ și „Să mergem !“, consensul celor doi nu-i poate scoate din paralizia așteptării.

În acest caz, intriga se refugiază în suportarea trecerii evazive a timpului, în supunerea la hazard. Cele două personaje ale lui S. Beckett sînt la fel ca în universul heideggerian, aruncate în existență, predate acesteia. De aceea în așteptarea grației, intriga liniară este marcată de ușoare unduiri, dar paroxismul lucidității face ca în acest neant angoasant fapta să nu poată fi evaluată decît prin raportare la Godot, restul fiind diversiune.

> VLADIMIR : Așteptăm. Ne plictisim. (Ridică mîna.) Nu, nu protestez, ne plictisim de moarte, asta e incontestabil. Bun, ni se ivește o diversiune, și noi ce facem ? O lăsăm să se ducă de rîpă. Hai la muncă. (Înaintează spre Pozzo. Se oprește.) Într-o secundă totul o să se risipească, o să fim iar singuri, în mijlocul singurătăților.[1]

[1] *Ibid.*, p. 52.

Dar dacă diversiunea poate aduce o ușoară relaxare, ea nu poate prilejui mîntuirea. De aceea peste faptul divers se suprapune în permanență obsesia angoasantă. Apariția cuplului Pozzo—Lucky, în a doua ipostază cînd unul este orb și altul mut, nu trezește mila celor doi clowni, decît prin raportarea lor la un destin originar. Poate că ei sînt Cain și Abel, poate, așa cum spune Estragon, „E toată omenirea aici. (Tăcere.) Ia te uită la norușețul ăla."

Într-un univers conceput ca o metamorfoză a tuturor posibilităților, intriga prin detaliile ei insignifiante este de natură să întrețină confuzia existențială, angoasantă. Suprapunerea obsesiei peste faptul divers este construită de Beckett în mod programatic.

ESTRAGON : Știam că e el.
VLADIMIR : Cine ?
ESTRAGON : Godot.
VLADIMIR : Dar nu-i Godot.
ESTRAGON : Nu-i Godot ?
VLADIMIR : Nu-i Godot.
ESTRAGON : Atunci cine-i ?
VLADIMIR : E Pozzo.
POZZO : Eu sînt, eu sînt, ridicați-mă.
VLADIMIR : Nu poate să se ridice.
ESTRAGON : Să plecăm.
VLADIMIR : Nu putem.
ESTRAGON : De ce ?
VLADIMIR : Îl așteptăm pe Godot.
ESTRAGON : Adevărat. [1]

În acest univers al așteptării și al supozițiilor, unde totul se convertește în hazard și probabilitate, nu există nici un fel de progresie reală a intrigii. În actul I și actul II, autorul realizează o suprapunere deliberată de evenimente. Relativizarea faptelor, ambiguizarea personajelor, transformă intriga într-o sursă de permanentă incertitudine. Sporul real de fapte și de cunoaștere nu este cu putință. Ilustrativă pentru imposibilitatea convertirii intenției în act, rămîne tentativa lui Gogo și Didi de a se

[1] *Ibid.*, p. 50.

Scanned with CamScanner

spînzura. Întotdeauna lipsește ceva care să poată duce la realizarea actului, iar copilul care anunță că domnul Godot va veni mîine, rămîne mesagerul cu un rol catalizator care întreține așteptarea. Cortina cade, lăsînd astfel spectatorilor impresia că acest circuit sisific al așteptării se poate repeta la infinit. Cei doi vagabonzi se hotărăsc iarăși să plece, dar rămîn pe loc. Dat fiind specificul acestei intrigi circulare, M. Corvin consideră opera lui S. Beckett un *mit al lui Sisif al așteptării*".[1]

Este însă foarte firesc ca în asemenea opere de teatru în care intriga nu se bazează pe evenimente dramatice, ci pe situații, iar situațiile nu se configurează decît prin cuvinte, deznodămîntul clasic poate să lipsească, *antipiesa* cu o structură circulară încheindu-se printr-un suspens deschis, fiind ceea ce W. Kayser denumește o operă *atectonică*.

Evident însă că tipul de farsă tragică cultivat de B. Brecht, Fr. Dürrenmatt, M. Frisch și uneori Th. Wilder are o altă structură compozițională, iar intriga susținută de evenimente este mult mai apropiată de aceea din teatrul tradițional.

S-ar putea obiecta și din acest punct de vedere că integrarea unor opere de Brecht, Dürrenmatt, Max Frisch etc. în sfera farsei tragice ar avea ceva fortuit. Este incontestabil faptul că nici unul dintre acești autori nu scriu *antipiese*.

Dar noi nu stabilim un raport de echivalență între farsa tragică și *antipiesă*, *antiteatrul* însumînd doar o parte a operelor dramatice de această natură. S-ar putea de asemenea isca obiecția că o anumită preferință a lui Fr. Dürrenmatt și Max Frisch pentru evenimentele violente ar interzice integrarea operelor lor în sfera farsei tragice. Dar așa cum am precizat în considerațiile noastre preliminare, farsa în accepțiunea pe care o capătă în acest gen de teatru și-a pierdut inocența celei întîlnite în dramaturgia tradițională. Într-un teatru al existenței, farsa nu se mai configurează doar prin procedee literare sau

---

[1] M. Corvin, *Le théâtre nouveau en France*, Presses Universitaires de France, 1963, p. 67.

incidente comice, menite să restabilească un anumit echilibru inițial sau ideal.

Într-un teatru al existenței, farsa capătă și ea implicații existențiale. De aceea *imbroglio*-ul din *Frank al V-lea* de Dürrenmatt sau din *Baronul Öderland* de Max Frisch capătă o turnură tragică, așa cum falsele identități din *Fizicienii* și *Căsătoria domnului Mississipi* sau *qui-pro-quo*-ul din *Omul este om* de Brecht nu mai constituie o sursă de comic pur, inocent, ci de tragic.

Și astfel, cel puțin prin unii dintre autorii ei, farsa tragică contemporană se convertește într-un *teatru al cruzimii*, în maniera în care el era conceput de Antonin Artaud. În *Teatrul cruzimii*, Antonin Artaud scrie că „În perioada angoasantă și caracteristică în care trăim, resimțim nevoia urgentă a unui teatru pe care să nu-l depășească evenimentele, a cărui rezonanță în noi să fie profundă, să domine instabilitatea timpurilor". [1]

Artaud pledează pentru un teatru al cruzimii în care acțiunea și limbajul prin sonoritate, onomatopee și strigăte, să sugereze violența. Genul acesta de teatru trebuie căutat în iubire, în crimă, în război, în nebunie. Efectul său asupra spectatorului este asemănat cu o mușcătură puternică, el trebuie să sugereze spaima visurilor tari, încît crima reprezentată în spectacol să fie mai puternică decît crima reală. Am reținut aceste sugestii din manifestele literare ale lui Antonin Artaud nu pentru că unii dintre dramaturgii epocii noastre care cultivă *teatrul cruzimii*, ca Fr. Dürrenmatt și Max Frisch, ar fi pornit de la ele. Am semnalat însă această poetică a teatrului cruzimii pentru considerentul că el acordă o deosebită tensiune dramatică intrigii. Dar cu toate acestea, nici Fr. Dürrenmatt, nici Max Frisch nu și-au propus să realizeze autentice tragedii ale epocii noastre. De aceea nici crima, nici războiul, nici dispariția iubirii filiale, nici pierderea libertății, nu constituie pentru cei doi dramaturgi amintiți și nici pentru alții, preocupați de teatrul cruzimii, o sursă de tragedie.

Într-o lume în care nu mai există criterii, în care universul este conceput ca un labirint, tragicul se conver-

[1] A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Aubier, 1963, p. 22.

teşte în permanenţă în comic şi comicul în tragic. „Dacă tragicul, dramaticul, comicul, miraculosul nu reprezintă semnificaţii obiective decît printr-o anumită raportare la o filozofie a omului“ [1], scrie H. Gouhier, faptul acesta rămîne deplin valabil şi pentru teatru. Dar atunci cînd însuşi teatrul pleacă de la premisa că tragicul în lumea noastră rezultă din dispariţia semnificaţiilor, nici moartea în sine nu mai reprezintă o sursă de tragedie. Din aceste motive, socotim că cele mai multe piese ale lui Fr. Dürrenmatt şi M. Frisch se înscriu în sfera farsei tragice prin însăşi tentativa lor de reconstituire a unui univers labirintic în care absenţa semnificaţiei converteşte atît tragicul, cît şi comicul în absurd. Lipsit de tezismul excesiv al dramaturgilor existenţialişti, acest *teatru al cruzimii* este un nou *teatru de idei* care prin *fenomenologia situaţiilor limită* demonstrează cu o impresionantă rigoare logică, absenţa semnificaţiei, lipsa criteriilor fundamentale. Absurdul se insinuează în acest univers existenţial prin alte mijloace artistice decît cele întîlnite în *antiteatru*.

Prin urmare ,în acest caz nu absenţa evenimentelor şi a intrigii demonstrează vidul existenţial şi lipsa de semnificaţii, ci prezenţa peripeţiilor violente. Teatrul violenţei pentru care pleda doar dintr-un anumit unghi de vedere Eugen Ionescu devine, prin operele lui Fr. Dürrenmatt şi Max Frisch, un *teatru al cruzimii*.

Raportul dintre necesitate şi libertate, întîlnit în tragedia tradiţională, se converteşte într-o relaţie aberantă dintre individ şi sistem, conceput ca mecanism absurd.

Specificitatea intrigii din acest nou teatru al cruzimii care se înscrie în sfera farsei tragice, rezultă cu toată forţa sa de sugestie din cunoscuta operă a lui Fr. Dürrenmatt. *Fizicienii*. Propunîndu-şi să respecte celebrele unităţi de loc, timp şi spaţiu, dramaturgul elveţian construieşte în aparenţă o intrigă similară cu aceea din teatrul clasic.

Dar aşa cum vom vedea, apropierile acestea sînt exterioare, semnificaţia evenimentului care susţine intriga construită de Dürrenmatt, fiind de natură cu totul diferită. În cele *21 de puncte privind Fizicienii*, dramaturgul

[1] H. Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Aubier, 1963, p. 22.

elveţian precizează el însuşi semnificaţia intrigii sale, ca şi genul de evenimente, de care aceasta este susţinută. Reţinem dintre aceste puncte pe acelea care privesc intriga şi evenimentul.

5. Arta dramaturgului constă în a introduce în acţiune hazardul în modul cel mai eficient cu putinţă.

7. Într-o acţiune dramatică, hazardul decide cînd şi unde întîlneşte cineva, din întîmplare, pe altcineva şi cu cît mai metodic procedează oamenii, cu atît mai eficient poate interveni hazardul.

9. Oamenii care procedează metodic vor să ajungă la un scop. Hazardul îi loveşte cel mai dureros atunci cînd, datorită lui, ei ajung la contrariul scopului pe care şi l-au propus : la ceea ce le-a inspirat frica, la ceea ce au vrut să evite, (de exemplu Edip).

10. O asemenea poveste, deşi grotescă, nu este absurdă (iraţională).

11. Ea este paradoxală.

12. Paradoxul poate fi evitat de dramaturgi tot atît de puţin ca şi de logicieni. [1]

În această parabolă despre responsabilitatea oamenilor de ştiinţă într-o societate în care dialectica raportului dintre libertate şi necesitate îşi pierde orice semnificaţie previzibilă, faptele individului sînt confruntate în cele din urmă cu o forţă monstruoasă şi inexplicabilă, care este însuşi simbolul mecanismului absurd, apt să deturneze orice iniţiativă de la sensul ei premeditat.

De aceea evenimentele pe care îşi fundamentează Fr. Dürrenmatt intriga subliniază opoziţia ireductibilă între previziunea raţională şi hazardul absurd care anulează orice calcul al inteligenţei. Paradoxul existenţial pe care îl generează intriga în *Fizicienii* rezultă în primul rînd din comportamentul lor *raţional* într-o lume absurdă de unde retragerea lor în nebunia aparentă, aberantă pentru *ceilalţi*.

În această lume răsturnată, orice act se poate converti în reversul lui, iar fenomenul de alteritate a eului pe care cei trei fizicieni îl afişează în mod deliberat în sanatoriul cocoşatei domnişoare doctor von Zahnd se va metamor-

[1] Fr. Dürrenmatt, *Romulus cel Mare*, E.P.L., 1965, p. 217.

Scanned with CamScanner

foza și el într-un eveniment destin. Generat de o nebunie aparentă, *imbroglio*-ul din *Fizicienii*, ca și *qui-pro-quo*-ul, nu mai pot declanșa comicul, ci tragicul. Prin urmare, în această lume răsturnată, faptele generatoare de rîs, își pierd și ele semnificația originară, convertindu-se într-un sens absolut opus.

Travestiul prin alienarea aparentă face astfel ca Herbert Georg Beutler să creadă că este Newton, Ernst Heinrich Ernesti să afirme că este Einstein. Numai Johann Wilhelm Möbius, singurul savant autentic din acest elegant sanatoriu, consideră că deghizarea prin adoptarea măștii unui nebun consecvent, îi este suficientă.

Într-o lume cu o existență paradoxală, Dürrenmatt caută zona de retragere a raționalului în irațional, la ospiciu. Totul este situat în această lume răsturnată sub zodia relativului, generator de surprize și incertitudini. Însuși comentariul autorului este de natură să submineze înțelegerea eronată și superficială a intrigii.

Din întîmplare, precizează dramaturgul elvețian, cei trei fizicieni sînt lăsați în ospiciu împreună. „Sau poate nu chiar întîmplător, adaugă el, sînt toți trei fizicieni, căci aici se aplică principii umanitare. Cei de o seamă sînt lăsați împreună. Cei trei sînt oameni solitari, retranșați în lumea născută din propria lor închipuire. Masa o iau împreună în salon, după care discută o vreme despre știință sau tac cu ochii ațintiți în gol. Sînt bieți nebuni care-ți inspiră milă..." [1]

Dar comentariul acesta de melodramă aparentă este denunțat de autor prin înseși datele intrigii. Cînd se ridică cortina, cea de a doua soră care-i îngrijește pe fizicieni fusese strangulată de către Ernst Heinrich Ernesti care afirmă că este Einstein. Cu trei luni înainte, o altă soră fusese asasinată în aceeași manieră de către Herbert Georg Beutler, care adoptase masca lui Newton. Orice tentativă a justiției de a-i învinui însă pe fizicieni de crimă era aberantă, nebunia lor scutindu-i de orice răspundere. Patroana ospiciului numea aceste crime *accidente* și le punea pe seama „*modificării*" creierului în urma „*radioactivității*".

---

[1] *Op. cit.*, p. 222.

Scanned with CamScanner

Dar în acest univers grotesc, reprezentat printr-o casă elegantă de nebuni, fiecare faptă are un subtext, iar intriga senzațională în aparență prin asasinate, își capătă semnificația reală doar prin dezvăluirea unor sensuri finale. În felul acesta se poate constata că nu crima în sine, prilejuită de uciderea surorilor este tragică, ci cauza ei, așa cum nu alienarea fizicienilor este tragică, ci motivele care au impus masca ei.

Doar pe această cale se poate vedea că planul fictiv din operă, populat cu nebuni, crime, iubiri pasionale, răsturnări de situații generatoare de senzații tari, este doar un substitut al unui plan real, farsa tragică despre fizicieni, avînd o semnificație simbolică. De aceea, teatrul cruzimii pe care-l realizează Dürrenmatt prin această intrigă grotescă, plină de senzații tari, reconstituie un univers ontologic, iar travestiul și ridicarea măștilor nu reprezintă prilejuri de denunțare a personajului deghizat, ci a mecanismului absurd care l-a impus.

Consumîndu-se într-un spațiu închis, care sugerează doar un coridor al unui vast labirint, intriga din *Fizicienii* nu are o structură piramidală, ca în teatrul clasic, ci una *sinusoidală*.

Integrate în text, crimele comise înainte de ridicarea cortinei, rememorate prin asociație cu ultima și comunicate direct prin intrigă, susțin această evoluție sinusoidală a intrigii, marcată și de alte evenimente de mai mare tensiune dramatică decît crima.

Procedeul ridicării măștilor personajului travestit este și el generator de tensiune dramatică prin însăși trimiterea spre cauze. În această operă, el păstrează această semnificație numai atunci cînd îl vizează pe Möbius, savantul autentic, refugiat în ospiciu dintr-un calcul profund uman. Scena nebuniei, jucată în fața familiei, este dezvăluită de sora Monica, cea care prin iubire ajunge la un adevăr tragic, care declanșează crima.

MÖBIUS : Trebuia să le spun adevărul.
MONICA : Bineînțeles.
MÖBIUS : M-am enervat.
MONICA : Te-ai prefăcut că te enervezi.
MÖBIUS : De unde știi ? Îmi citești gîndurile ?
MONICA : Te îngrijesc de doi ani.

Scanned with CamScanner

MÖBIUS : Ei bine, recunosc că am făcut pe nebunul.

MONICA : De ce ?

MÖBIUS : Ca să-mi pot lua adio de la soție și de la copii pentru totdeauna.

MONICA : În felul acesta oribil.

MÖBIUS : Era soluția cea mai umană..." [1]

Dar tipul acesta de intrigă, care dezvăluie mereu alte adevăruri parțiale, generează alte revirimente. Monica și Möbius refac inevitabil traiectoria celorlalte două cupluri anterioare. Prin iubire, Monica ajunge la adevăr, dar adevărul acesta individual se pulverizează într-o lume răsturnată, capătă o altă semnificație pentru Möbius care are și el adevărul său personal. Evenimentul-hazard întreține mutațiile de sensuri și valori. Pentru Möbius, care s-a retras voluntar în ospiciu și a adoptat dintr-o înaltă responsabilitate umană masca nebuniei ca unică soluție de barare a consecințelor descoperirilor sale, iubirea sorei și adevărul ei pun în pericol un superlativ existențial absolut. În numele acestui superlativ, el este nevoit s-o ucidă pe sora Monica.

Mecanismul absurd în care este integrat nu-i permitea o altă alternativă. În acest univers grotesc închis, intriga demonstrează că nu există nici un spațiu existențial de recul care să permită opțiunea liberă pentru ceva.

Absența unui criteriu unanim acceptat lasă doar un spațiu aparent pentru justificarea criteriului individual. Dar și acesta se dovedește în cele din urmă a fi lipsit de orice temei. Prin însuși specificul revirimentelor care o punctează, intriga construită de Dürrenmatt pune în lumină un pesimism cu sensuri polemice, realizat în numele unei *libertăți negatoare*. Această libertate de a nega, de a se replia, este unica soluție care i-a rămas savantului Mőbius în fața derutei provocate de descoperirile sale.

În numele acestei *libertăți negatoare* evoluează dialogul dintre el și ceilalți savanți în momentul ridicării măștilor.

Travestiul subliniază încă o dată noi incidente tragice. Newton și Einstein *se demască* drept spioni care slujesc

[1] *Op. cit.*, pp. 252—253.

pentru puteri aparent opuse. Lui Möbius i se cere încă o dată să opteze, dar absența criteriilor din acest labirint grotesc, care este lumea contemporană, nu poate oferi calea unei opțiuni reale. Mecanismul absurd al societății leviatanice absoarbe actul liber în aparența unei necesități superioare. „Curios, spune Möbius, fiecare preamărește o altă doctrină, dar realitatea pe care mi-o oferiți este aceeași : captivitatea. Dacă-i așa, prefer balamucul. Aici am măcar siguranța că nu voi deveni o unealtă în mîna politicienilor.“ [1]

Dacă morala noneroică a lui Galileo Galilei din teatrul lui Brecht constă în viclenia de a transmite adevărul științific generațiilor viitoare, fiindcă scriitorul credea într-o eră de aur a omenirii, intriga din *Fizicienii* demonstrează, prin implicațiile ei pesimiste că noneroului creat de Dürrenmatt nu i-a rămas decît libertatea negatoare, concretizată în asceza savantului refugiat în ospiciu. Raționamentul lui Möbius are în aparență o rigoare logică inatacabilă. „Ce-a făcut omenirea cu armele de care a dispus o știm prea bine. Ce va face cu cele pe care i le pune la dispoziție descoperirea mea, ne putem lesne închipui.“ [2]

Dar într-o lume aberantă, mecanismul absurd al puterii nejustificate prin criterii raționale, judecata lui Möbius se dovedește a fi falsă. Asceza în ospiciu, determinată de dorința de a salva omenirea de răul pe care îl pot prolifera descoperirile sale științifice, rămîne doar o iluzie de scurtă durată. Strania Mathilde von Zahnd, patroana ospiciului, intrase în posesia tuturor descoperirilor lui. Partea ultimă a intrigii pune în lumină un alt *personaj travestit,* oferind în același timp prilejul ridicării ultimei măști. Un *nebun* de mare anvergură se dezvăluie cu cinism, patroana ospiciului fiind în același timp stăpîna unor imense trusturi care puneau în aplicare descoperirile lui Möbius. Scena finală a intrigii marchează astfel o nouă curbă ascendentă. „... Casa asta, mărturisește doctorița, e o adevărată cetate blindată, sediul trustului meu. Ea adăpostește trei fizicieni, singurii, care în afară

[1] *Op. cit.*, p. 284.
[2] *Op. cit.*, pp. 284—285.

Scanned with CamScanner

de mine, cunosc adevărul. Cei care vă păzesc nu sînt infirmierii institutului de psihiatrie. Nu ! Sievers e șeful poliției acestui trust. V-ați refugiat în propria voastră închisoare. Regele Solomon a gîndit prin voi, a făptuit prin voi, iar acum vă nimicește prin mine. Da, da, prin mine. (Liniște.) Iar eu mă voi folosi de puterea lui. Nu mă voi da înapoi de la nimic ! Institutul mi-e plin de rudele mele nebune care gem sub povara bijuteriilor și a decorațiilor. Eu sînt ultima ființă normală în familia aceasta. Ultimul vlăstar sterp. [1]

Replica se încheie printr-un acord grotesc care marchează calea și proporțiile răului într-o lume răsturnată. „Socotelile s-au încheiat... Și nu în favoarea omenirii, ci în beneficiul unei fecioare bătrîne și cocoșate." [2]

Imposibilitatea evadării din labirint este indicată de o replică finală a lui Newton : „Gata, jocul s-a sfîrșit".

După aceasta, intriga sinusoidală se sfîrșește, ultimele elemente de dialog marcînd saltul în imaginar și refacerea circulară a aceluiași traiect.

Farsa tragică se definește mai ales prin revirimentul produs de ultimele evenimente-hazard. Neputința inteligenței de a evita mecanismul absurd care o strivește, apare în toată plinătatea. Genul acesta de farsă tragică cu implicații grotești nu mai are nimic inocent. Farsa existențială anulează orice libertate negatoare. Într-un asemenea univers labirintic, spiritul nu se mai poate replia în fața răului. El devine un agent involuntar al acestuia. Asociată cu teatrul cruzimii, farsa tragică nu mai reface nici un fel de echilibru, nu mai restabilește nici un fel de ordine, ea demonstrează instalarea haosului total. Violența intrigii reprezintă însăși absorbirea individului în haos. Intriga din acest teatru al cruzimii subliniază contopirea tragicului și a comicului prin configurarea unor situații existențiale specifice, care scot în relief o anumită viziune pesimistă asupra omenirii. Transcenderea situațiilor din această perspectivă existențială, demonstrează încă o dată că anumite procedee literare

[1] *Op. cit.*, pp. 294—295.
[2] *Op. cit.*, p. 295.

Scanned with CamScanner

își pierd semnificația tradițională prin integrarea lor într-un alt *Weltanschauung*.

Dacă în *Fizicienii*, ca și în alte farse tragice de Brecht, Dürrenmatt, M. Frisch intriga cu revirimentele ei violente oferă premisele unei viziuni specifice asupra lumii, în alte opere de teatru din sfera farsei tragice, intriga nu mai este nici liniară, nici sinusoidală, nici aparent piramidală, ci pur și simplu absentă.

Într-o altă manieră decît la Eugen Ionescu și Samuel Beckett, *limbajul indicativ* pierde în operele unor dramaturgi contemporani orice pondere, devenind un *limbaj dramatic*, relativ autonom sau în unele cazuri o expresie pură a realității. Lipsind total, fabulația din asemenea farse tragice se refugiază integral în limbaj. În asemenea cazuri, scrie R. Champigny „Gestul verbal exprimă intenții, face parte dintr-un comportament verbal și nonverbal, încearcă să convingă." [1] Bineînțeles că în acest tip de farse tragice constituirea integrală a intrigii prin cuvînt devine posibilă prin faptul că atît limbajul indicativ cît și cel gestual, nu au semnificația redusă la gradul zero, ca în unele dintre operele lui Eugen Ionescu. Dar înfățișarea realității ca limbaj nu duce la o revalorificare a dialogului socratic, care a fost strălucit cultivat de teatrul german expresionist. În unele dintre farsele tragice, scrise de H. Pinter există doar o aparență a dialogului socratic. Piesele sale, *Ultimul* și *Negru și alb*, de pildă, reduc teatrul la faptul că un personaj vorbește sau își închipuie că vorbește cu celălalt, care îi răspunde.

În aceste farse tragice miniaturale, realitatea cotidiană convertită în limbaj, nu duce la dezarticularea acestuia ca în *Cîntăreața cheală*. Păstrîndu-și structura logică firească, replica consemnează nesemnificativul.

Denominalizate, cele două bătrîne din *Negru și alb* reconstituie banda sonoră a unei existențe banale, care se definește în exclusivitate prin gest și cuvînt.

PRIMA : Va să zică, ai adus pîine, nu ?

A DOUA : Nu știam cum am s-o aduc. Pînă la urmă am pus farfuriile pe castroanele cu supă.

---

[1] R. Champigny, *Le genre dramatique*, Regain 1965, p. 108.

Scanned with CamScanner

PRIMA : Mie îmi place să mănînc puţină pîine la supă. (Se apucă amîndouă de mîncat.)

A DOUA : L-ai văzut pe ăla care a venit şi a intrat în vorbă cu mine în faţa tejghelei ?

PRIMA : Cine ?

A DOUA : Vine la mine şi zice, bună, zice, cît aveţi ceasul ? Auzi obrăznicie, şi eu stăteam acolo ca să iau supa pentru dumneata.

PRIMA : E supă de roşii.

A DOUA : Zice, cît aveţi ceasul ?

PRIMA : Fac prinsoare că i-ai zis vreo două.

A DOUA : Oho, şi încă cum ! Haide, haide, zic, ce nu intri la loc în vizuina ta ? Zic, şterge-o de aici pînă nu chem un sticlete. (Pauză.)

PRIMA : N-am venit de mult aici.

A DOUA : Ai venit cu autobuzul care circulă toată noaptea ?

PRIMA : Da, am venit cu autobuzul care circulă toată noaptea. [1]

Dar după ce suita aceasta de replici schimbate sau pur şi simplu alăturate pare să însumeze în cele din urmă un eveniment, alte replici sînt în aşa manieră construite de autor, încît *evenimentul* cu necunoscutul se ambiguizează şi apoi intră în sfera incertitudinii care-l aneantizează. De data aceasta, *evenimentul* este semnalat de bătrîna care l-a văzut şi negat de aceea care în prima secvenţă a scenei, părea să-l fi suportat.

A DOUA : Cînd am intrat, te-am văzut vorbind cu doi necunoscuţi. Mă mir că-ţi place să-ţi pierzi vremea, vorbind cu oameni necunoscuţi, mai cu seamă un hîrb vechi ca dumneata, dar bagă de seamă cu cine vorbeşti.

PRIMA : Dar nu vorbeam cu nici un necunoscut. (Pauză.) (Prima bătrînică urmăreşte cu privirea pe fereastră mersul unui autobuz.) Uite, că a mai trecut un autobuz care merge noaptea. Merge în partea ailaltă..." [2]

---

[1] Citäm după un text dactilografiat, tradus de A. Bantaş căruia îi aducem mulţumiri.

[2] Aceeaşi traducere.

Scanned with CamScanner

Dialogul continuă în acest stil. Puține, elementele referențiale sînt anulate prin negație. Teatralitatea scenetei se susține doar prin dialog și limbajul gestual.

Visul mai vechi al lui Racine de a construi o piesă din nimic pare să se realizeze. Golirea totală a intrigii de evenimente, de pasiuni și de angoase, reduce planul existențial al celor două bătrîne la un simplu mecanism verbal.

Varietatea tipologică a intrigii din farsa tragică scoate în relief atît unele aspecte specifice ale *antiteatrului,* cît și funcția evenimentului aberant din teatrul contemporan al cruzimii, cultivat de Fr. Dürrenmatt și Max Frisch.

Reflex al unei lumi condamnate la anonimat, la o existență larvară, evidentă și în incapacitatea traducerii gestului în act, farsa tragică contemporană devine astfel și prin specificitatea intrigii o expresie a vidului existențial, un teatru cu noneroi rătăciți într-un univers labirintic sau nimiciți de o societate adversă, leviatanică, concepută ca o junglă.

Se știe astfel că însuși termenul de dramă este preluat de la greci, *opera dramatică* bazîndu-se în primul rînd pe *acțiune,* pe intrigă. Étienne Souriau scrie în cartea sa *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950) că acțiunea „Este viața însăși a universului operei, ca și microcosmosul scenic : ea este temporală, actul duratei sale.“ [1]

Dar accentuarea importanței intrigii duce, în lumina considerațiilor pe care le-am făcut și a exemplelelor pe care le-am discutat, la întrebarea firească, ce este de fapt intriga în farsa tragică, cît de departe se poate împinge reductibilitatea faptelor pentru a nu anula resorturile dramatice fundamentale ale operei de teatru.

Avînd o formație clasică, É. Souriau concede totuși că „Pentru a construi o acțiune în teatru nu este vorba numai de a agita personajele, de a le face la modul fizic să meargă și să vină ; nici a cumula evenimente, peripeții, dueluri, asasinate, violuri, erori, necunoscute, deci cataclisme.“ [2]

---

[1] E. Sauriau, *Les deux cent mille situations dramatiques,* Flammarion, 1950, p. 43.

[2] *Op. cit.,* p. 43.

Scanned with CamScanner

În cazul acesta, este limpede că intriga din farsa tragică realizează un imens proces de reductibilitate a faptelor, concentrîndu-se asupra unor *situații existențiale*, care dau tensiune dramatică operelor. Aceste situații existențiale, care constituie datele fundamentale ale intrigii din farsa tragică, sînt în cele mai multe cazuri *evenimente-limită*. Ele sînt în general puține și dacă inventarul lor ar fi făcut, nu știm dacă s-ar ajunge la cifra modestă de *36 de situații dramatice posibile*, pe care o acceptase Polti. Iar cînd É. Souriau a ajuns să înregistreze 210.141 de situații în teatru, indiferent dacă acestea sînt tragice sau comice, conceptul de situație este uzitat într-un sens absolut deosebit de acela de *situație-limită*, care considerăm că reprezintă sursa fundamentală a tensiunii din farsa tragică. Prin misterul său, prin angajarea care o solicită, dar în același timp prin imposibilitatea de transgresare sau eludare, *situația-limită* oferă în permanență individului o dramatică confruntare cu existența. Referindu-se la *situațiile-limită* și la accepțiunea acestora, Karl Jaspers precizează că ele „consistă în faptul că eu sînt întotdeauna implicat în situație, că eu nu pot să trăiesc fără luptă și fără suferință, că eu iau inevitabil Greșeala asupra mea, că eu trebuie să mor, iată ceea ce eu numesc situație-limită. Ele nu se transformă, nu se schimbă decît în manifestarea lor, raportate la conduita noastră (Dasein), ele sînt definitive. Noi nu putem privi pe deasupra ; în condiția noastră noi nu vedem îndărătul lor nimic. Ele sînt ca un zid de care ne izbim, care ne țintuiește. Nu este în puterea noastră să le modificăm, ci doar să le luminăm fără să le explicăm sau să le deducem pornind de la altceva, decît de la ele. Ele sînt legate de însăși condiția noastră." [1]

Confruntarea noneroului din farsa tragică cu situația-limită, ne permite astfel să ne explicăm cu mai multă ușurință cum este posibil ca o intrigă cu evenimente atît de rarefiate să poată provoca o continuă crispare a spectatorului. Cursa peripețiilor neprevizibile este astfel înlocuită prin misterul existențial al situațiilor limită. Trans-

[1] Apud G. Marcel, *Essai de philosophie concrète (Situations chez Karl Jaspers)*, p. 346.

ferat asupra eului-receptor, fiorul din farsa tragică poate fi declanșat de un singur eveniment fundamental ale cărei dimensiuni interioare au cu totul altă rezonanță pe planul conștiinței, decît forța hipnotică, iluzionistă a peripețiilor, impresionante prin cantitate.

Înscriindu-se cel puțin prin anumite implicații ale poeticii și creației în sfera atît de cuprinzătoare și elastică a artelor care tind spre nonfigurativ, intriga din farsa tragică ne permite unele analogii cu aceea din *noul roman*.

Aceste analogii rezultă din faptul că procesul de anecdotizare cantitativă a intrigii este înlocuit cu unul de problematizare intensivă a acesteia.

Pe această cale, intriga din farsa tragică nu dispare, ci capătă o altă substanță și, evident, o nouă semnificație.

b. PERSONAJELE

O dată cu mitul scriitorului omniscient, dramaturgia tradițională ne-a transmis în același timp și mitul personajului care face concurență stării civile.

Apelative ca Don Juan, Tartuffe, Harpagon reprezintă de multă vreme denumiri pe care le aplicăm comportamentului cotidian, prin aceasta indicîndu-se, de fapt, anumite tipologii morale.

Construit pe asemenea premise, care nu sînt niciodată contrazise printr-un comportament discontinuu, personajul din teatrul clasic devine prin referința la el însuși un *stereotip*, o entitate imuabilă, cu date inițiale nemodificabile pe care intriga le dezvăluie, dar nu lasă niciodată impresia că le creează prin reacții spontane și contradictorii.

„Prin caracterul său, scrie É. Souriau, prin natura sa proprie, prin ființa sa intimă, fiecare personaj este izolabil, închis în sine, cum sîntem noi toți." [1]

Dar prin confruntarea cu situațiile, adaugă autorul, această forță exterioară îi imprimă personajului „o sem-

[1] E. Souriau, *op. cit.*, p. 56.

nificație, un destin.“ [1] De la farsa medievală și *commedia dell'arte*, pînă la comedia clasică și neoclasică, personajul este definit de dramaturgi printr-o referință complexă la un anumit context social și uman.

În felul acesta, reducția la *arhetip*, destinată să sugereze anumite trăsături general umane poate însuma și anumite elemente de factură *stereotipică*, generatoare de comic.

În asemenea cazuri, clasificarea tipologică a personajelor din comedia clasică reliefează suprapunerea dintre datul moral și cel social. Nobilul este reprezentat ca un impilator sau jefuitor, burghezul este lacom și avar, iar clericul ipocrit și refulat.

În evoluția artei comice, personajul-arhetip poate ajunge însă la o anumită autonomizare față de matca sa generatoare. În acest caz, pe prim plan apar, pur și simplu, libertinul, mincinosul, încornoratul, prostănacul, gelosul etc.

Printr-un proces cunoscut de reducție, teatrul clasic construiește pe această cale *caractere*, care sînt structurate ca *personaje arhetipale*. În măsura în care însă *arhetipul* este și el construit din acte și gesturi mereu repetabile, poate să apară ca un *stereotip*.

De altfel, personajul conceput ca un caracter unitar, este privit cu scepticism în plină, epocă de prejudecăți ale caracterologiei fixiste. La Bruyère denunța acest mit fără nici o reticență. „Oamenii, scrie el, nu au de loc caracter, sau dacă au vreunul, e tocmai acela de a nu avea nici unul pe care să-l cultive, care să nu se dezmintă... și în care să-i poți recunoaște. Suferă mult că sînt aceiași, că stăruie în respectarea canoanelor sau în dezordine și dacă din plictiseală înlocuiesc uneori o virtute cu alta, de cele mai multe ori se scîrbesc de un viciu din alt viciu. Au pasiuni potrivnice și slăbiciuni care se bat în cap, le vine mai ușor să atingă extremele, decît să aibă o purtare consecventă.“ [2]

Mitul personajului-caracter unitar apare astfel ca suspect în plin clasicism.

---

[1] *Ibid.*, p. 56.

[2] La Bruyère, *Caracterele*, 11, în românește de Aurel Tita, E.P.L., 1966, pp. 114—115.

Scanned with CamScanner

De aceea, chiar în studiile cu o vădită orientare clasicizantă, cum este *L'Art d'inventer les personnages*" (1930) de G. Polti, clasificarea caracterologică a eroilor din teatru este părăsită în favoarea uneia funcționale. Atîta vreme cît intriga din dramaturgia tradițională și în primul rînd cea din farse și comedii reprezintă un anumit cîmp strategic de acțiuni și fapte posibile, personajele dețin și ele în mod firesc un rol bine definit într-o asemenea mișcare strategică. În această situație, demonstrează G. Polti, personajele sînt aproape unul și același lucru cu „persoanele gramaticale ale verbului, unite în conjugarea activă sau în cea pasivă etc." [1]. Această tipologie pur funcțională definită printr-un spectacol, văzut ca un cîmp strategic, pune în lumină 1) *protagonistul*, 2) *antagonistul*, 3) *obiectul disputat* (femeia iubită de doi rivali, copilul în caz de divorț, prințul disputat de două curtezane, judecata cerută de ambele părți), 4) *personajul legăturii*, este cel trecut din stare pasivă în stare activă (prietenul comun cu doi amici care s-au certat, mama a doi frați inamici), 5) *impulsorul* (confident, consilier, mentor), 6) *personajul-instrumental* (mesager, executor, ucigaș plătit), 7) *corul* (rezonerul, martorii, vecinii). [2]

Constatăm însă că și o asemenea clasificare funcțională a parsonajului rămîne valabilă doar pentru o anumită zonă a farsei tragice din epoca noastră, care păstrează încă structura intrigii concepută ca un cîmp strategic, în care se confruntă personajele cu semnificații și destine diferite. Astfel, în vreme ce personajele din *Frank al V-lea* sau din *Zidurile chinezești* permit integrarea lor într-o tipologie funcțională, de genul celei enunțate de G. Polti, personajele-arhetipale din farsele tragice de E. Ionescu și S. Beckett care se reliefează printr-o intrigă fără evenimente, nu fac posibilă o asemenea înseriere, fiindcă și sursele interioare ale conflictului sînt de altă natură.

Dar ori de ce natură ar fi, tipologiile personajelor de teatru nu au o semnificație în sine, fizionomia persona-

[1] G. Polti, *L'Art d'inventer les personages*, Editions Montaigne 1930, p. 48.
[2] *Op. cit.*, p. 48.

Scanned with CamScanner

jului din dramaturgia contemporană, ca și din roman, fiind strîns legată de viziunea pe care scriitorul o are asupra relației dintre individ și existență, ca și asupra locului acestuia într-un anume context social-istoric dat.

Din acest punct de vedere, diferența între atributele personajului din teatrul existențialist și cel din farsa tragică este imensă. Sartre, de pildă, pleca de la premisa că *le faire* este ceea ce poate releva existența. Transferînd acest principiu în domeniul teatrului, scriitorul existențialist francez se distanțează și el de literatura clasică a caracterelor făcute, deoarece personajul pus într-o anumită situație, nu va fi nimic altceva decît actul de alegere a unei alternative, el nevalorînd nimic mai mult decît calea pentru care a optat. Filozofia antropocentrică a lui Sartre pătrunde în opera sa dramatică și dă o anumită coloratură comportamentului personajelor, care sînt construite după teza mult îndrăgită a autorului, potrivit căreia „Omul se inventează pe sine în fiecare zi“ [1].

Dar confruntarea personajelor din farsa tragică se face cu universul labirintic și societatea leviatanică convertită într-un mecanism absurd. Din această cauză personajele nu pot opta niciodată pentru nimic, destinul lor ontologic fiind conceput ca un spațiu existențial al eșecului. Cînd contextul în care urmează să se producă *actul* personajului din farsa tragică, capătă o coloratură socială și istorică concretă, el este de așa natură încît aneantizează actul în etapa intențională. Acest context face ca adeseori noneroul din farsa tragică să rămînă în planul unei sume de virtualități, determinate de imposibilitatea transformării *gestului* în *act*.

Reflectînd asupra raportului dintre *act* și *persoană*, gînditorul francez, Gabriel Marcel surprinde comportamentul specific, al persoanei care se *angajează* prin act, dar și atitudinea opusă, de repliere în anonimat, de retragere a individului în acea plasmă întunecată a lui *das man* sau *on*. Este limpede, scrie Gabriel Marcel, că veleitatea se opune actului prin ceea ce are indeterminabil și neputincios ; pe de altă parte, veleitarul nu ajunge să se

[1] J. P. Sartre, *Qu' est-ce que la littérature*, Gallimard, Idées, 1964, p. 352.

determine pe el însuși ; el rămîne în fond divizat, ezitant, speriat ; pe de altă parte, el este incapabl să muște din real ; să-l modifice efectiv. Totul rămîne neschimbat. La fel se întîmplă și în cazul în care cuvîntul nu este decît cuvînt." [1]

Din întreaga demonstrație a lui G. Marcel rezultă că esența actului vizează transformarea unei situații date, el îl angajează integral pe agentul său în responsabilitatea împlinirii lui, *actul* fiind prin urmare un criteriu determinativ al persoanei, în vreme ce *gestul* poate fi cel mult asimilat cu un *accident*. Și astfel, dacă persoana își asumă *actul* se solidarizează cu el. Individul este prin definiție anonim, „el este fără față, într-o anumită măsură insesizabil, eu n-am o priză directă asupra lui, el se detașează, fiind prin esență iresponsabil". [2]

Rămînînd în felul acesta în pragul unei existențe veleitare, iresponsabile, individul retras în matca lui *on, man,* este un ins eșuat, înainte de *confruntarea* cu lumea.

Dacă *persoana* realizează prin act o continuă negare a lui *on* prin vizarea și evaluarea unei situații, individul copleșit de anonimatul lui *man,* nu capătă consistență. El nu poate fi definit decît prin concepte negative, deoarece anonimatul său nu trebuie confundat cu *gîndirea impersonală*. „În realitate, precizează G. Marcel, acest *on* reprezintă o gîndire eșuată, o nongîndire, o umbră a gîndirii." [3]

Decăzut în rolul unui simplu element de transmisie a unor convenințe neangajante, individul retras sub zodia lui *on* devine o fantomă, un aparat de înregistrat, un ins care își pierde contururile proprii.

„Reflecțiunea, scrie G. Marcel, îmi arată de altfel că acel *on* nu este numai în jurul meu. Este prea puțin spus că el mă înveselește, el pătrunde în mine, se exprimă în mine, îmi petrec timpul reflectîndu-l. Opiniile mele, în cea mai mare parte a timpului nu sînt altceva decît reproducerea lui *on* prin *je*, care nu știe că-l reproduce." [4]

---

[1] G. Marcel, *Essai de philosophie concrète*, Gallimard, Idées, 1967, p. 160.
[2] *Op. cit.*, p. 167.
[3] *Op. cit.*, p. 168.
[4] *Op. cit.*, p. 168.

Scanned with CamScanner

Raportînd aceste considerații la fizionomia spirituală a personajului din farsa tragică din secolul XX, constatăm că în cele mai frecvente cazuri, acesta este adus în fața unor situații limită de așa natură, încît apare ca un ins expropriat de posibilitatea angajării lui în existență prin act. De aceea, în cele mai semnificative opere de acest gen, ca *Scaunele*, *Ucigaș fără simbrie* de Eugen Ionescu, *Fizicienii* și *Căsătoria domnului Mississipi* de Fr. Dürrenmatt, *Îngrijitorul* de H. Pinter, *Zidurile chinezești* de Max Frisch, protagonistul se conturează doar pe plan intențional. Personajul din asemenea farse tragice rămîne în general, un *veleitar*, care poate masca absența actului prin iluzia acestuia, ca în *Scaunele*.

El poate în același timp să aibă o profundă spaimă față de posibilitatea convertirii gestului în act, ca în *Îngrijitorul*. Nu mai puțin semnificativă ni se pare starea de ataraxie ontologică a personajelor din *Sfîrșit de partidă*, unde totul se risipește în ezitare și dorință, în vreme ce în *Fizicienii* și *Zidurile chinezești*, mecanismul social absurd fiind ostil individului apt să se împlinească prin act, anulează orice opțiune prin surparea într-un eșec existențial inevitabil.

Spațiul existențial în care evoluează personajele din farsa tragică demonstrează că în cele mai multe cazuri devenirea acestora este doar aparentă. Dar și aparența acestei deveniri se configurează în zona de tranziție de la planul intențional sau imaginar spre cel real, care, în farsa tragică cu universul său închis, reprezintă un imens obstacol, adeseori insurmontabil. Într-un asemenea spațiu existențial, personajul din farsa tragică se definește mai puțin prin ceea ce a devenit, cît mai ales prin ceea ce ar fi putut să fie. În acest joc al imaginației și al inteligenței, prilejuit de procesul trecerii de la intenție la faptă, se profilează fizionomia spirituală tragi-comică a personajului din farsa tragică.

Aruncat pe un traiect existențial fals, în care valorile degradate sau false apar ca un superlativ al vieții, personajul din farsa tragică este el însuși un abulic, un ins adînc atins de regresiunea biologică și intelectuală, un mitoman, un traumatizat, un om în stare de delir, un candid sau un criminal involuntar, un bufon liric sau o

Scanned with CamScanner

marionetă neputincioasă. Atributele fundamentale ale personajului din farsa tragică demonstrează de fapt încă o dată moartea eroului burghez, convertită în acest teatru al existenței într-o dispariție generală a climatului generator de eroi. De aceea, personajul care sugerează din această perspectivă comportamentul ființei umane, situate între *être* și *neant*, nu mai este nici un angelic pur și nici un ins demonic autentic, ci un ins amorf și insesizabil, *noneroul* care-și consumă existența într-o continuă aparență. Noneroul poate fi un rege tiranic, ca Bérenger din *Regele moare*, o întruchipare a puterii distructive și absurde ca Claire Zahanassian, un obsedat de dreptate și adevăr ca Mississipi ; un bătrîn alienat în existență ca Krapp din *Sfîrșit de partidă*, un intelectual neputincios, ca *Cel de azi* din *Zidurile chinezești*, un ratat ca Stanley din *Aniversarea*, un cuplu de familie, supus eroziunii timpului ca Winnie și Willie din *Ce zile frumoase*, un suveran anulat de eroziunea timpului istoric, ca Romulus cel Mare, sau, pur și simplu, un erou degradat, fără spațiu de desfășurare, ca Hercule din cunoscuta operă a lui Fr. Dürrenmatt.

În orice postură se găsește personajul din farsa tragică, el poartă în permanență amprenta specifică a unui *nonerou*. Trăind astfel într-o *infralume*, noneroul din farsa tragică este un *infrapersonaj* în măsura în care el vine în contradicție cu personajul din teatrul tradițional.

Individualizarea sa nu mai este nici ea realizată prin mijloace tradiționale. De aceea, viciul și virtuțile obișnuite, nu mai fac nici ele decît sporadic parte din fișa caracterologică a unui asemenea personaj.

Noneroul este în primul rînd o *stare*, o ipostază în existență, toate celelalte trăsături secundare definindu-se în funcție de aceasta.

Semnificativ pentru genul acesta de *infrapersonaj* din farsa tragică, convertit într-un simplu număr de foaie matricolă, ni se pare a fi și faptul că uneori autorii renunță la nominalizarea lui, iar atunci cînd este păstrată, unii dramaturgi, ca E. Ionescu, folosesc nominalizarea pentru a sugera un fenomen de serie, un personaj interșanjabil. Astfel, fără să considerăm că sugerarea căderii infrapersonajului în anonimat, în universul lui *man, on,*

Scanned with CamScanner

s-ar face numai prin renunțarea la nominalizare, semnalăm totuși acest procedeu ca semnificativ. În comedia lui John Mortimer, *Pauza de amiază*, personajele principale sînt *ea* și *el*. În sceneta lui H. Pinter, *Ultimul*, indicarea personajelor se face prin vîrstă și profesie, cei doi inși din această operă fiind *bătrînul* și *barmanul*, în vreme ce în sceneta *Negru și alb* a aceluiași autor, cele două bătrîne sînt menționate prin simpla enumerare, *prima*, *a doua*.

Eugen Ionescu recurge și el adeseori la diverse procedee de această natură. În *Del'r în doi*, personajele sînt *ea*, *el*, *soldatul*, *vecinii*.

În sceneta *Saluturile* găsim doar indicațiile, *primul domn*, *al doilea domn*, *al treilea domn*. Dar reducerea individului prin aplatizare la un numitor comun este realizată de scriitorul francez și cu ajutorul unor apelative, însoțite de precizări de genul acesta: *Jacques-fiul*, *Jacques-tatăl*, *Jacques-mama* sau *Roberte I*, *Roberte II*, *Roberte-mama*, *Roberte-tata*.

Soluții relativ similare, găsim și în unele piese ale dramaturgului american E. Albee. În comedia sa *Visul american*, cu excepția unui singur personaj marcat prin nume propriu, celelalte sînt indicate prin raporturi de familie și vîrstă. Și astfel, lista de personaje din această piesă cuprinde pe *mami*, *papi*, *oma* și *un bărbat tînăr*. În *Moartea lui Bessie Smith*, de asemenea, cele mai multe personaje sînt menționate prin profesie, ca *sora de caritate*, *paznicul bolnavilor*, *asistentul medical*.

Cu totul altă motivație are procedeul acesta în *Balconul* lui Jean Genet. În „Palatul iluziilor", patronat de doamna Irma, există o impresionantă suită de personaje nominalizate. În schimb, celelalte, care reprezintă stări, funcții ideale, măști prin care oamenii se defulează sau simple prezențe cu efectul unor catalizatoare în declanșarea unei iluzii, beneficiază doar de o indicare generală, ca *episcopul*, *judecătorul*, *generalul*, *cerșetorul*, *președintele*, *mesagerul*, *sclava*, *patru fete*, *trei fotografi etc.*

În unele dintre operele sale parabolice de început, B. Brecht marchează și el personajele în maniera cunoscută a autorilor de farse tragice. Astfel, în baletul parabolic *Cele șapte păcate capitale*, fenomenul de alteritate a eului

este sugerat prin *Ana I* și *Ana II*, iar într-o altă piesă didactică pentru tineret, comportamentul antinomic este indicat prin *Cel care spune da* și *Cel care spune nu*.

Pornind de la afirmația lui Eugen Ionescu că „nu *există personalitate... că fiecare personaj este mai puțin el însuși decît altul*", s-ar putea ajunge la concluzia falsă că farsa tragică nu mai oferă nici o posibilitate de configurare specifică a noneroului. Este adevărat că dacă lăsăm la o parte unele excepții, personajele din farsa tragică nu mai sînt individualizate. prin date caracterologice fundamentale și imuabile, nici prin ierarhii sociale, detalii vestimentare și arme și nici printr-un profil psihologic, menit să creeze iluzia că nu poate fi confundat cu altul. Și totuși Romulus cel Mare nu poate fi confundat cu Möbius sau cu Frank al V-lea, Vladimir nu poate fi identificat cu Estragon, Béranger din *Ucigaș fără simbrie* este altul decît cel din *Rinocerii* sau *Regele moare*. Stanley din *Aniversarea* este altfel conceput decît Davies din *Îngrijitorul*, dar Zapo și Zepo din *Picnic pe cîmpul de luptă* de Arrabal reprezintă categoria personajelor interșanjabile. Cînd procedeul este însă deliberat, el e utilizat ca un artificiu literar pentru a sugera căderea în anonimat.

Mișcarea larvară, ataraxia, veleitatea, nongîndirea, iluzia, gestul confuz, limbajul indicativ, situația-limită care determină comportamentul activ sau absența acestuia contribuie la configurarea fizionomiei specifice a personajului din farsa tragică, marca lui proprie putînd însă rezulta în aceeași măsură din lipsa unei fizionomii particulare, din degradarea în fenomenul de serie. Prin urmare, personajul din farsa tragică capătă un anumit relief prin ipostaza sa existențială, prin aparența sa, prin masca sa, prin angoasele sale, ca și prin toate atributele negative specifice unui asemenea comportament. De aceea, dacă personajele din tragedia clasică capătă proporții supraumane prin confruntarea lor cu destinul, iar acelea din comedie se definesc prin dilatarea excesivă a unei trăsături caracterologice, noneroul din farsa tragică este supus unui proces specific de reducție, de unde preferința pentru luminarea *infraconștiinței, a infraomului*. Devine astfel evident faptul că tragedia clasică, cu pre-

Scanned with CamScanner

ferința sa evidentă pentru romanescul eroic, construiește un *supraom* printr-un anume gen de tensiune interioară determinată de atitudinea acestuia față de un destin implacabil și misterios. Faptul acesta rămîne în mare măsură valabil și pentru comedia tradițională, cînd dilatarea unei trăsături negative duce la un alt gen de *supraom*, realizat ca un fenomen antinomic. Din această perspectivă, Edip, Antigona, Regele Lear, ni se par mai aproape ca structură dimensională de Don Juan, Schylok, Harpagon, decît ar putea fi socotiți aceștia din urmă prin raportare la Hamm, Clov, regele, Béranger, Mőbius, Winnie, Claire Zachanassian, Öderland, Maurice și Lefranc din *Înalta supraveghere* a lui Jean Genet sau Peter și Jerry din *Poveste din grădina zoologică* a lui E. Albee.

În general, personajele din farsa tragică sugerează infraumanitatea, ele fiind construite printr-o anumită *contradicție*, opusă *dilatării* din dramaturgia tradițională. Există, bineînțeles și în farsa tragică o aparență a supraomului, sugerată de personaje ca Claire Zachanassian, Mathilde von Zahnd, polițiștii din *Ucigaș fără simbrie*, soldații din *Omul este om*, supradimensionarea rezultînd în asemenea cazuri din dorința de reprezentare a monstruozității sistemului, convertit în mecanism absurd.

Semnificativ ni se pare însă faptul că procesul acesta de reducție a personajului, realizat prin *dilatarea* unei trăsături sau prin contradicția care sugerează atitudinea existențială, are totuși o zonă de convergență, concretizată în *arhetip* sau în *stereotip*, întîlnită atît în comedia tradițională, cît și în farsa tragică modernă. Elementele constitutive ale acestuia sînt însă evident altele în dramaturgia contemporană de acest gen și altele în cea de factură tradițională.

Tentativa de a reprezenta noneroul contemporan ca un om întors cu fața spre eternitate, impune reducția la *arhetip*; necesitatea structurării acestuia ca un comportament existențial permanent determină însă selecția unor date componente de așa natură, încît duc la configurarea unui *personaj-stereotip*. Mitologia faptului cotidian din toate epocile este în general ostilă personajului supraom, dezeroizarea producîndu-se și ea prin reducția la *stereotip*, care, la rîndul său, poate deveni și el

Scanned with CamScanner

o marcă a eternității. Semnificative pentru înțelegerea acestei fine dialectici a raportului dintre *arhetip* și *stereotip* sînt operele a doi scriitori cu o formație relativ diferită, din ansamblul cărora reținem *Zidurile chinezești* de Max Frisch și *Ca prin urechile acului* de Th. Wilder.

Dacă în piesa lui Th. Wilder, *Ca prin urechile acului* personajele traversează diferite epoci ce capătă semnificația unor evenimente catastrofice, conservîndu-și anumite trăsături constante, în opera lui Marx Frisch, *Zidurile chinezești,* istoricul este convertit în anistoric prin crearea unui *muzeu imaginar,* populat cu personaje din toate vremurile. Dar și într-o operă și în alta sînt vizate anumite atitudini existențiale eterne, concretizate în personaje cu valențe permanente, destinate să sugereze anumite reacții constante ale ființei umane, indiferent de epoca în care trăiește.

Pe fundalul unui timp în veșnică trecere, Max Frisch face să defileze măști istorice celebre. Ele sînt, de fapt, constante ale istoriei pe care scriitorul elvețian le confruntă cu toate dimensiunile timpului și ale existenței. Structura stereotipică a acestor personaje fără o psihologie abisală, rezultă din confruntarea lor cu succesiunea unor civilizații care nu pot modifica anumite date caracterologice, concepute ca permanențe umane.

Viziunea ființei umane ca o ipostază existențială mereu repetabilă, rezultă dintr-o ingenioasă confruntare între istorie și anistorie, realizată scenic prin personaje cu măști și personaje fără măști, care sînt aduse într-un spațiu existențial comun prin cunoscuta modalitate a teatrului în teatru. Personajele fără măști sînt Cel de astăzi, Hwang Ti, împărat chinez, Mee Lan, fiica lui, prințul chinez, Wu Tsiang, Mutul și Olan, mama lui. Conflictul se susține prin prezența lor, integrată într-o anumită istoricitate.

Măștile constituie, de fapt, muzeul uman imaginar, istoria în formele ei încremenite, stereotipia dictată de un superlativ existențial. Măștile reprezentate de Pilat, Brutus, Cleopatra, Filip II, Columb, Romeo și Julieta, Don Juan, Napoleon Bonaparte, Necunoscuta de pe Sena, constituie invadarea timpului istoric de către ființa umană

Scanned with CamScanner

încremenită cu fața spre eternitate, *arhetipul* etern metamorfozîndu-se astfel în mod firesc în *stereotip.*

Pe calea aceasta, personajele devenite măști prin încremenirea lor în stereotip, sînt confruntate cu cele din prezent, a căror ipostază existențială este de așa natură încît și ele vor pătrunde în muzeul imaginar al omenirii tot cu măști.

Parabola lui Max Frisch vizează și ea raportul dintre individ și sistem, conceput ca mecanism absurd.

Personajele nu au psihologie, ele sînt simbolurile unor atitudini nemodificabile de timp, lecția parabolei pe care ne-o oferă scriitorul elvețian fiind impregnată de un pronunțat pesimism.

Împăratul Hwang Ti este tiranul prin excelență. El întruchipează puterea statului leviatanic, imaginea mecanismului absurd, gata să nimicească orice tendință centrifugală. Hwang Ti reprezintă una din formele de metamorfozare a arhetipului în stereotip. Creator al zidului chinezesc, destinat să apere țara de tirani, el convertește, în cele din urmă, idealul de libertate într-o nouă formă de opresiune totală. Redus la *stereotip,* prin stilizarea specifică parabolei, ca și printr-o anumită ambiguizare, Hwang Ti este în același timp un *arhetip,* repetabil pe diverse planuri temporale ale istoriei. Unele din replicile sale sînt în așa manieră construite de M. Frisch, încît ambiguitatea unor principii rostite de acest tiran, amintește pe cele reluate de Hitler într-o altă epocă istorică : „De cînd am venit pe tron, spune el, am luptat pentru un singur lucru, pentru pace. Adică, pentru noua ordine, pe care o numim adevărata ordine și unica ordine, deci pentru ordinea definitivă.“ [1]

Aluzivă, replica acestui tiran, conceput ca un arhetip al tiraniei din toate vremurile, nu are nici o acoperire prin fapte majore. Într-o viziune fixistă asupra istoriei, Max Frisch introduce un alt arhetip, oprimatul, care aici este Min Ko, *Vocea poporului.* Între protagonist și antagonist, autorul așază personajul de legătură, nenominalizat, dar denumit la modul simbolic, *Cel de astăzi.* Prin fizionomia lui spirituală, *Cel de astăzi* este un

[1] M. Frisch, *Die chinesische Mauer,* Ed. Suhrkamp, 1964, p. 58.

intelectual onest, dar neputincios și neangajat în existență. El este însuși *muzeul imaginar* al istoriei, care cunoaște trecutul, dar știe care sînt liniile de demarcație ale prezentului care se revarsă în viitor. În cadrul acestei opere cu o structură epică, *Cel de astăzi* este în același timp, comentatorul reclamat de specificul teatrului epic. *Cel de astăzi* reprezintă o altă față a eternității, de aceea el poate continua printr-o evidentă deviație de sens, replica tiranului Hwang Ti despre zidurile chinezești. „Da, știm, împotriva barbarilor, căci barbarii sînt mereu alții. Așa este și astăzi, Majestate. Și cultura sîntem noi și noi trebuie să eliberăm alte popoare, fiindcă noi, noi ceilalți sîntem lumea liberă.“ [1]

În acest univers labirintic, *Cel de astăzi* este deci arhetipul care sugerează viziunea lumii dintr-o altă perspectivă, dar el reliefează în acest univers fixist, o altă eternitate, imuabilă deci și ea, specifică unei conștiințe torturate.

Într-o lume în care succesiunea civilizațiilor nu poate modifica nimic esențial din structura ființei umane, defilarea măștilor istorice prin fața spectatorilor atestă viziunea fixistă. Cleopatra este aceeași consolatoare a împăraților în ascensiune, Romeo și Julieta repetă aceeași dotragedie, Filip al II-lea își reeditează cu înverșunare dorința de a stăpîni Țările-de-Jos, iar Napoleon rămîne și el același propagator al expansiunilor spre răsărit. Transpusă într-o farsă, filozofia spengleriană a istoriei capătă o strălucită ilustrare artistică prin aceste personaje arhetipale, care demonstrează în același timp reversibilitatea unor fenomene pe diverse trepte de evoluție a civilizației. Spectacular, timpul încremenit în măștile acestor personaje, sugerează o viziune originală și provocatoare asupra condiției umane.

Dansul măștilor (poloneza) devine în acest univers labirintic un dans al tuturor timpurilor, omul neputîndu-se detașa niciodată de propria sa mască.

Pendulînd între personajul *arhetip* și *stereotip*, Max Frisch investighează, de fapt, contemporaneitatea din perspectiva unui moralist sever și a unui filozof pesimist

---

[1] *Op. cit.*, p. 56.

Scanned with CamScanner

al istoriei. Dar în vreme ce dramaturgul elveţian se opreşte asupra unor componente eterne ale personajului, Eugen Ionescu stăruie, mai ales în prima etapă a activităţii lui de dramaturg, asupra dezintegrării unui tip cu o anumită aparenţă de consistenţă, în devărate fluxuri de conştiinţă foarte mobile, care sugerează fenomenul de alteritate a eului. De aceea, considerăm că în măsura în care se poate vorbi în teatrul lui Ionescu de dispariţia personajului, ea rezultă din această pierdere a identităţii, determinată de fenomenul de alteritate. Pe calea aceasta, dinamica interioară a operei nu trece prin nici un fel de criză. Faptul acesta devine cu atît mai convingător cu cît nici proza nu e profund tulburată de dispariţia eroului. Tomaşevschi, unul dintre reprezentanţii formalismului rus, merge atît de departe încît afirmă că „Eroul nu este necesar naraţiunii. Naraţiunea ca sistem de motive poate să renunţe în întregime la erou şi la trăsăturile sale caracteristice.“ [1]

Dacă naraţiunea poate dăinui în proză fără prezenţa unui erou de mare densitate, intriga din farsa tragică poate şi ea să se configureze prin prezenţa unor noneroi care trec printr-un proces de dezintegrare al eului.

Am făcut această apropiere deoarece similitudinile între structura compoziţională a naraţiunii din proză şi a intrigii din teatru sînt foarte mari. „Naraţiunea, scrie R. Barthes, poate să fie susţinută prin limbajul articulat, oral sau scris, prin imaginea fixă sau mobilă, prin gest, ca şi prin amestecul ordonat al tuturor substanţelor. Ea este prezentă în mit, legendă, fabulă, povestire, nuvelă, epopee, istorie, tragedie, dramă, comedie, pantomimă, tablou pictat (ne putem gîndi la *Sfînta Ursula* de Carpaccio) în vitraliu, cinema, comicsuri, fapte diverse, conversaţie.“ [2]

Existenţa naraţiunii în toate aceste forme posibile şi mai ales în acelea care se înscriu în sfera literaturii, ne determină să acceptăm ideea că anumite raporturi dintre personaje, întîlnite în scrierile în proză, pot rămîne în

---

[1] Tomachevschi, *Theorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 296.

[2] R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în *Comunication*, 8, 1966, p. 1.

Scanned with CamScanner

esență aceleași și în teatru, chiar dacă modalitatea lor de enunțare este alta.

Studiul personajelor prin raportare la alte personaje, făcut de A. J. Greimas prin investigarea literaturii mitice și de Tzvetan Todorov prin cercetarea unor tipologii din literatura de factură tradițională, ne oferă astfel prețioase sugestii pentru cercetarea diverselor ipostaze de existență a noneroului din farsa tragică. Configurarea personajului prin raportare la alte personaje pe care Todorov o găsește foarte evidentă în teatru, permite caracterizarea noneroului din perspectiva celor trei criterii acceptate de Greimas și preluate de Todorov, care se definesc pe planul *dorinței*, al *comunicării* și al *participării*.

În *Victimele datoriei* (1955) pierderea identității personajului protagonist se configurează pe planul *comunicării*. La început, domnul Choubert este definit prin cunoscutul procedeu al decupării de secvențe cotidiene, apărînd în postura unui soț obișnuit care citește ziarul și discută cu soția măsurile guvernului. Disoluția eului său începe după formularea *dorinței* sale de a-l ajuta pe un polițist să elucideze problema numelui unui locatar. Timid la început, polițistul devine întruchiparea puterii și a spiritului datoriei, convertită într-o oarbă supunere la ordine.

În felul acesta începe o adevărată lecție de psihanaliză, proiectată pe un fundal existențial, ale cărei implicații parodice nu scapă de asemenea nimănui.

Pus să mănînce, pînă la „închiderea tuturor cavităților gîndirii", domnul Choubert caută în adîncurile conștiinței sale misterul numelui vechiului locatar. Dar în vreme ce Choubert se străduiește să elucideze o enigmă, acompaniat de acel cor de voci care strigă demențial, *avalez, avalez, mastiquez, mastiquez*, ajunge el însuși la disoluția propriei sale personalități. Și astfel, în timp ce domnul Choubert își scormonește tenebrele conștiinței, personajele din jurul său se metamorfozează în diferite feluri. Dar din moment ce această metamorfoză se produce din perspectiva lui, ea nu este de fapt decît o modificare subiectivă a ipostazelor lui existențiale, comunicată prin raportare la celelalte personaje.

Scanned with CamScanner

Proiecţia aceasta a disoluţiei eului domnului Choubert asupra lumii exterioare lui, face ca Madeleine, soţia sa, să fie alienată de el prin profesie, fiind socotită o educatoare oarecare, apoi aneantizată prin vîrstă, apărînd ca o femeie vîrstnică, şi în cele din urmă funcţional, fiind socotită amanta poliţistului.

Limbajul agresiv al poliţistului transmite obsesia prin *comunicare*, în vreme ce disoluţia eului domnului Choubert are loc prin *participarea* la împlinirea conformistă a unei datorii, convertită în obsesie absurdă, în finalitate fără scop. De fapt, disoluţia individualităţii domnului Choubert se produce prin confruntarea sa cu instrumentul agresiv al unui sistem, conceput ca mecanism acaparator.

Agresiunea verbală, *comunicarea,* este aceea care duce şi la disoluţia eului lui Stanley din *Aniversarea,* iar în cele din urmă la dispariţia totală a personalităţii sale. Dar procedeele literare la care face apel H. Pinter în acest scop sînt mult mai bogate şi mai ingenioase decît cele utilizate de Eugen Ionescu.

Stanley este un traumatizat şi, se pare, un artist ratat. El se retrage din existenţa activă în anonimat. Dezangajarea aceasta a lui Stanley, transformă fictiva sa aniversare într-un adevărat proces. Prin ruperea unor relaţii cauzale, ca şi prin supunerea sa unui interogatoriu absurd, Stanley capătă atributele unui personaj kafkian. În acest univers absurd orice mutaţie de conştiinţă devine posibilă.

Dialogul aberant dintre Goldberg, McCann, pe de o parte, şi Stanley, pe de altă parte, pune în lumină *comunicarea* realizată printr-un limbaj agresiv.

La început, Stanley este în plină ofensivă în disputa sa absurdă cu cei doi străini, dar în mod subit el se transformă în victimă şi aceştia în agresori. Limbajul acuzator al celor doi intruşi în pensiunea lui Meg îl aneantizează pe Stanley prin inventarea unei biografii, a unor antecedente fictive, la care încetul cu încetul va adera, ca şi domnul Choubert sau Josef K.

STANLEY : Ar trebui să băgaţi de seamă.
GOLDBERG : Weber, ce-ai făcut ieri ?

Scanned with CamScanner

STANLEY : Ieri ?
GOLDBERG : Și alaltăieri ? Dar răsalaltăieri ?
STANLEY : Ce vrei să spui ?
GOLDBERG : De ce irosești timpul tuturor, Weber ? De ce îi faci pe toți să se împiedice de tine ?
STANLEY : Cine, eu ? Dar cum ? [1]

Din aceste întrebări care relativizează existența lui Stanley prin transpunerea într-un timp fictiv, plurivalent, constatăm că el acceptă să răspundă la anchetă. După ce Pinter creează acest climat care generează disoluția eului, îl supune pe Stanley unui adevărat rechizitoriu absurd.

McCANN : Ai trădat organizația. Îl cunosc eu !

. . . . . .

GOLDBERG : Weber, ești un impostor.

Procesul responsabilității generale a lui Stanley, se transformă într-un rechizitoriu politic și apoi în unul moral, transferat pe plan domestic. Convertit într-o plurivalență de posibilități, supus unui proces psihic de spălare a creierului, Stanley este confruntat cu biografia sa fictivă, care face din el, ca și din Josef K., un vinovat fără vină. Agresiunea verbală a celor doi intruși, transformați în judecători, îl anulează astfel definitiv pe Stanley prin introducerea sa programatică în zona interogativă și chinuitoare a suspiciunii.

GOLDBERG : Ce-ai făcut cu nevastă-ta ?
McCANN : Și-a omorît nevasta.
STANLEY : Care nevastă ?
McCANN : Și-a omorît nevasta ?
GOLDBERG : De ce ți-ai omorît nevasta ?
STANLEY : Care nevastă ?
McCANN : Cum ai omorît-o ?
GOLDBERG : Cum ai omorît-o ?
McCANN : Ai strîns-o de gît.
GOLDBERG : Ai otrăvit-o cu arsenic.

Rechizitoriul acesta aberant este însă din nou confruntat cu identitatea personajului. Alienat de orice ipostază

[1] Cităm după traducerea nepublicată încă, realizată de A. Bantaș.

existențială anterioară, transformat într-un ins vidat de orice precedente certe, Stanley devine astfel o dată cu pierderea propriei identități un personaj intersanjabil, apt să se transforme printr-o amnezie provocată, mereu în altul.

GOLDBERG : Weber, de ce ți-ai schimbat numele ?
STANLEY : Cum te cheamă acum ?
GOLDBERG : Cum te cheamă acum ?
STANLEY : Ion-săpun.

Relativizarea aceasta a unui personaj pînă la aneantizarea lui, este realizată de H. Pinter prin confruntarea cu o forță judiciară abstractă și arbitrară, la fel ca și în proza lui Kafka. Aberant, silogismul construit de Goldberg, din care rezultă că „E posibil pentru că e necesar, dar nu e cîtuși de puțin necesar datorită posibilității", îl introduce pe noneroul din *Aniversarea* într-o lume a ipoteticului arbitrar în care pierderea identității se poate oricînd solda cu moartea biologică.

În general, H. Pinter convertește procesul acesta de disoluție a eului într-un rechizitoriu indirect al lumii care l-a generat și al individului care l-a suportat.

De aceea, farsele sale tragice au numeroase zone de tangență cu teatrul furiei și al violenței, de genul celui cultivat de Osborne și alții. Ratații, traumatizații, abulicii din dramaturgia lui Pinter, reprezintă o ispostază existențială care generează regresiunea umanității, reducția la *dorința* care nu se convertește în *act*.

Între *dorința* exprimată de personajele lui Pinter și *participarea* lor la concretizarea acesteia în *act* se produce de cele mai multe ori o cezură care anulează individul în faza unei virtualități, a unor posibilități incerte.

Un traumatizat este și Davies din *Îngrijitorul*. Angoasa insecurității acestui ins frustrat de demnitate, care este însă mereu gata s-o apere la nevoie cu cuțitul, l-a transformat și pe el într-o incertitudine. Davies este de fapt și el un ratat, un abulic care nu *participă* la nimic, consumîndu-și existența pe planul *dorinței*.

Pendularea aceasta între real și imaginar duce în mod lent la disoluția eului, la pierderea identității și în cele din urmă la spaima obsesivă de orice contact cu

Scanned with CamScanner

lumea care reprezintă neprevăzutul, legea, restricția, ordinea, pedeapsa. De aceea, cînd Aston îi propune lui Davies să fie îngrijitor, să iasă din anonimat, avînd o funcționalitate socială, acesta se repliază, invadat de angoase, simțindu-se transformat prin ipoteticul contact cu ordinea socială, într-o imensă incertitudine, generatoare de mari pericole.

DAVIES: Ei bine, s-ar putea ca ticălosul ăla de scoțian să se țină după mine, nu-i așa? Tot ce-aș putea face e c-aș auzi soneria, m-aș duce jos, aș deschide ușa; cine știe cine ar putea fi, orice individ. Aș putea fi aranjat atît de ușor, dom'le... Ar putea veni să-mi ceară talonul ăla de asigurări, vreau să zic, uită-te la el, n-am decît patru timbre, asta-i tot ce am, n-am mai multe, asta-i tot ce am! Ar suna la soneria cu „Îngrijitor" și m-ar băga la zdup, asta ar face, n-aș avea nici o șansă de scăpare. Desigur că mai am o grămadă de taloane, pe ici pe colo, dar ei nu știu asta și nici nu le-o pot spune, nu-i așa, că nu pot pentru că atunci ar descoperi c-am circulat sub nume de-mprumut. Înțelegi, numele pe care-l port, nu e cel pe care-l folosesc, înțelegi, e altul. Înțelegi, numele cu care umblu acum nu e cel adevărat. E de-mprumut.[1]

Davies face și el parte, prin urmare, din lumea personajelor de la margine, fără acte, fără nume precis, fără profesie certă, fără antecedente incontestabile și fără un prezent stabil. Prin această inconsistență a modului de existență, determinată inițial de cauze exterioare individului, dar convertită prin actul de traumatizare într-un destin propriu, implacabil, noneroul lui Pinter se autoanihilează, convertind dorința în neputință.

Dacă în farsele tragice scrise de Pinter cauzalitatea socială care duce la aneantizarea individului, la fenomene de alteritate și dezintegrare totală a eului, este abia schițată, la B. Brecht mecanismul absurd care distruge personalitatea ființei umane oprimate, apare în toată plinătatea.

Preocupat de omul *transformabil și care e transformat de lume, de existența socială care determină gîndirea*, B. Brecht scrie farsa tragică *Omul este om* care avea să fie reprezentată pentru prima dată în 1926 la teatrul

[1] *Teatru englez contemporan*, vol. II, E.L.U., 1967, pp. 291—292.

din Darmstadt. Cu multă vreme înainte de configurarea dramaturgiei absurde și de cristalizarea filozofiei existențialiste, B. Brecht realizează o operă cu caracter parabolic prin care își propune să demonstreze influența nocivă a unui sistem social tiranic asupra individului.

Ca orice altă operă cu caracter parabolic, farsa tragică realizată de dramaturgul german reprezintă un caz exemplificator confruntat cu o situație exemplară. Cazul este oferit de Galy Gay, un docher inocent și fără veleități, iar situația-limită cu care acesta va fi confruntat este războiul. Semnificația parabolei este evident mult mai largă decît ceea ce ne transmite în mod direct planul narativ al intrigii. B. Brecht pleacă și el de la premisa că personalitatea umană nu este ceva imuabil. Omul nu mai este deci o entitate nedivizibilă, un *individuum*, ci un complex neprevizibil și modificabil, un *dividuum*.

Dar disoluția personalității nu mai este explicată de Brecht prin angoase sau diverse traumatisme psihice enigmatice, nici printr-o simplă cădere în anonimatul cotidian. Situațiile limită cu care este confruntat Galy Gay nu se configurează nici ele printr-un anumit fior metafizic, moartea și războiul fiind aici contextul direct care reprezintă consecințele unui mecanism social absurd, ale unui sistem nociv.

Dată fiind natura teatrului parabolic cu o finalitate didactică precisă la care Brecht a aderat, comedia sa care are toate atributele unei farse tragice, capătă un caracter paradigmatic. Enunțul unei teze inițiale subliniază plurivalența ființei umane.

> Domnul Brecht afirmă : omul este om.
> Și fiecare poate s-o afirme.
> Dar domnul Bertolt Brecht demonstrează pe urmă,
> de asemenea
> Cum, cu un om, foarte multe se pot face.
> Aici va fi în astă seară, demontat un om ca o mașină;
> Fără ca el prin aceasta să piardă ceva.[1]

Ca și literatura parabolică din secolul al XVIII-lea și dramaturgia lui Brecht simetrizează realitatea într-o anumită manieră, încît selecția sa de evenimente, însu-

[1] B. Brecht, *Stücke*, II Berlin, Aufbau-Verlag, 1958, p. 229.

Scanned with CamScanner

mate în intrigă, constituie însăși demonstrația tezei de la care a pornit. Avînd prin urmare alte temeiuri decît în teatrul absurd din ultimul deceniu, procesul de simplificare a realității se produce la Brecht în numele unui concept, a cărui anecdotizare se convertește în intrigă.

Pornind de la ideea că omul este o plurivalență de posibilități, dramaturgul german demonstrează cu mult înainte de E. Ionescu sau H. Pinter că într-o lume leviatanică, ființa umană își pierde contururile proprii, devenind interșanjabilă, ca banii. De aceea, însuși titlul piesei *Omul este om, (Mann ist Mann)* înseamnă de fapt *om pentru om* sau *om în loc,* sens în care titlul german a fost tradus în limba franceză.

Dacă Fr. Dürrenmatt și E. Ionescu creează uneori un univers absurd prin transformarea indeterminismului total în hazard, B. Brecht împinge determinismul spre limitele lui aberante care nimicesc alternativa liberă a individului.

Din confruntarea sa cu diverse *situații-limită,* rezultă că Galy Gay are o singură dată în viață șansa unei opțiuni libere. Pornit de acasă să cumpere pește, se întîlnește cu trei soldați britanici din armata colonială care devastaseră o pagodă. Și cum aceștia credeau că l-au pierdut pe cel de al patrulea făptaș al furtului, au nevoie de prezența docherului la apel pentru a nu fi descoperiți. Impresionat de riscurile ostașilor care puteau fi condamnați la moarte, blîndul și naivul Galy Gay îmbracă uniforma lui Jeraiah Jip, cel dispărut. Dar actul acesta de liberă opțiune este convertit de Brecht într-un *eveniment-destin.*

Întoarcerea pașnicului docher la căminul unde îl așteaptă soția nu mai este posibilă. Integrarea lui într-un sistem de oprimare este dificilă, dar rezistența sa va fi înlăturată prin aceeași manieră agresivă de vidare a creierului de antecedente biografice, pe care am semnalat-o și în *Aniversarea* lui Pinter.

Primul act de detașare de trecut se produce în aceeași manieră kafkiană a procesului intentat unui vinovat fără vină. Și astfel Galy Gay pășește pe un traiect existențial ireversibil și absurd, ca și Candide al lui Voltaire

Scanned with CamScanner

sau Josef K. din *Procesul* lui Kafka. Introdus prin proces în sfera suspiciunii, la fel cu Stanley din *Aniversarea*, Galy Gay intră într-o plasă absurdă pe care nu o mai poate traversa, pierzîndu-și inocența. Acest Candid al secolului XX, își pierde consistența prin acuzarea adusă de ceilalți și prin examenul greu, oferit de spectrul morții.

URIA : Vino, omule fără nume, și ascultă verdictul : curtea marțială din Kilkoa te condamnă la moarte, vei fi împușcat cu cinci carabine.

GALY GAY (strigă) : Aceasta nu se poate.

URIA : Și totuși asta ți se va întîmpla. Ascultă bine, vei fi împușcat pentru că ai sustras un elefant din armată și l-ai vîndut, ceea ce este un furt. În al doilea rînd, pentru că ai vîndut un elefant care nu era elefant, ceea ce este o escrocherie. În al treilea rînd, pentru că nu ești în stare să-ți spui numele sau să arăți actele de identitate, fiind probabil chiar un spion, ceea ce este un caz de trădare de patrie.

GALY GAY : Dar bine, Uria, de ce te porți așa față de mine ?

URIA : Vino acum și poartă-te ca un soldat adevărat, așa cum ai învățat în armată. Du-te acum, ca să fii împușcat. [1]

Confruntarea cu moartea îl împinge pe Galy Gay în zona vidului existențial, a amneziei voluntare și lașe, cînd anterioritatea biografică se pierde și ea în neantul prilejuit de acest mecanism al constrîngerii absurde. NonEroul brechtian nu are nici el apucături de martir. Cedează din nou, uitîndu-se pe sine : „Nu vă grăbiți, nu sînt eu cel pe care-l căutați. Nici nu-l cunosc măcar. Numele meu este Jip, vă jur... Nu sînt eu Galy Gay. Nu sînt eu". [2]

Dedublat prin acest examen al morții, Galy Gay nu moare biologic, metamorfozîndu-se doar în Jeraiah Jip. Dar fenomenul acesta de dedublare a eului nu este urmărit de Brecht numai pînă la adoptarea unui alt nume. Pierderea vechii identități și instalarea în alta, înseamnă, de fapt, aderarea la un alt principiu de existență, candi-

[1] *Op. cit.*, p. 251.
[2] *Ibid.*, pp. 251—252.

Scanned with CamScanner

dul docher devenind în cele din urmă un războinic sîngeros, care trage cu tunul într-o fortăreață în care erau adăpostiți 7.000 de refugiați.

Parabola lui Brecht din *Omul este om* demonstrează riscurile conformismului *celui care spune* da fără un lucid examen al alternativei pentru care optează. Stilizarea realității, în sensul organizării ei într-o simetrie unificatoare a planurilor simbolice, nu exclude subtextul care trimite la o realitate istorico-socială precisă. Mecanismul absurd al sistemului tiranic care ucide personalitatea este sugerat și prin elemente de regie. Cei trei soldați care-l reprezintă poartă măști și au proporții colosale. Pe măsură ce Galy Gay se detașează de eul său propriu, devenind Jip ucigașul, integrarea sa în sistem este și ea sugerată printr-o creștere monstruoasă a dimensiunilor.

Conceput astfel ca o ipostază în existență, noneroul din farsa tragică abordează lumea, văzută fie ca o junglă, fie ca un labirint, din cele mai variate perspective. Dar oricare este calea pentru care acesta optează, finalizarea actului nu este posibilă.

Dacă Stanley se despersonalizează prin *comunicare*, Davies prin *ataraxie* și Galy Gay prin *participare*, bătrînul din *Scaunele* își subminează propria sa identitate prin *dorință*. Pe această cale, modestul *maréchal de logis* supus unui proces paroxistic de dilatare a eului, devine un veleitar cu intenții melioriste. Dar o dată cu bătrînul din *Scaunele* lui Ionescu, cu Vladimir și Estragon din *Așteptîndu-l pe Godot* de Beckett, cu Davies din *Îngrijitorul* lui Pinter, cu Zapo și Zepo din *Picnic pe cîmpul de luptă* de Arrabal, noneroul din farsa tragică din epoca noastră se convertește într-un clown ridicol și absurd. Acuitatea tragismului condiției umane din epoca noastră duce, se pare, mereu la reversul acestuia, care este farsa. Omul expropriat de orice atribute majore de către contextul în care îi este dat să trăiască, apare în această lume haotică ca o ființă informă, care mimează aparența unei vieți, din perspectiva clownului.

Referindu-se la această degradare a omului din societatea modernă de consum, criticul francez J. Onimus scrie :

Scanned with CamScanner

„Clownul a devenit eroul modern, umilit, ridicol, redus la neant, de către o civilizație care-l distruge...". Într-o epocă de invertire a valorilor, de fuziune între tragic și comic, de *preeminență a grotescului, rezultată din lipsa de criterii,* clownul capătă o nouă semnificație prin însăși dispariția criteriilor majore care să ducă spre un superlativ existențial, convertit din ce în ce mai evident și mai scandalos într-o utopie. În acest spațiu îngust de recul, care poate converti opțiunea liberă cel mult într-o moarte psihică sau biologică, clownul cu masca și fardul său, precizează Onimus, constituie „un mijloc de a pătrunde în misterul existenței, un instrument de cunoaștere, care, departe de a ascunde realitatea, o demască, o înfățișează". [1]

Clownul din farsa tragică contemporană este reprezentat de dramaturgi în cele mai variate ipostaze ale existenței. El poate fi un senil invadat de obsesia menirii sale universale în existență, ca bătrînul din *Scaunele,* sau ca tînărul îndemnat să prolifereze din farsa *Viitorul stă în ouă* de Ionescu. Dar în același timp poate fi un virtual intelectual deviat de eros, ca Don Juan din piesa lui M. Frisch, un suveran subminat de mersul înainte al istoriei ca Romulus cel Mare sau un obsedat al marilor fapte, lipsite de căutare, ca Hercule din scenariul radiofonic al lui Dürrenmatt.

Identitatea socială a clownului din farsa tragică poate fi astfel foarte diferită. El poate fi împărat sau slujitor, un pasionat pentru misterele științei sau un obsedat de creația literară, tată de familie sau un adolescent cu atributele aparente ale unui nonconformism. Dar oricare ar fi postura socială sau intelectuală, clownul rămîne întotdeauna fie un veleitar, fie pur și simplu o voce care nu poate ieși din anonimat. Destinul ontologic sau social-istoric este reprezentat de mecanismul care îi barează clownului orice mișcare ascendentă. De aceea el nu-și poate depăși propria sa condiție, mișcarea sa verticală, fiind doar una de natură regresivă.

---

[1] J. Onimus, *Face au monde actuel,* Desclée de Brouwer, 1962, p. 147.

Scanned with CamScanner

În *Jacques sau supunerea* de Eugen Ionescu, clownul este un tînăr revoltat, un nonconformist fără țintă, deci un aparent damnat la împotrivire. „Cînd m-am născut, spune Jacques, aveam vreo 14 ani, poate de aceea mi-am dat seama mai repede decît alții despre ce poate fi vorba. Da, am înțeles repede. Nu acceptam una ca asta..." [1]

Dar revolta lui Jacques, oricum lipsită de finalitate precisă se proiectează într-un univers absurd, într-o junglă imensă cu legi neiertătoare. E. Ionescu face ca această confruntare între clownul revoltat și mecanismul absurd al lumii, concepută ca junglă, să fie reliefată printr-o anumită logică a nonsensului, de proveniență kafkiană. „Oamenii... toți rosteau cuvîntul bunăstare cu un cuțit înșfîngerat între dinți... Mă înțelegi ? Am răbdat, am răbdat. Urma să fiu arestat. Am vrut să protestez, dar nu mai era nimeni. Afară de cei pe care i-ai cunoscut și nu au nici o importanță. M-am înșelat și cum aș fi putut fugi ? Am înfundat și ușile și ferestrele cu nimic, am scos scările... Prin pod nu se mai poate trece... Am aflat că au lăsat peste tot ieșiri... Dacă le-aș putea găsi... (...) Totul e preferabil situației mele actuale. Chiar și una nouă." [2]

O revoltă aberantă este astfel comunicată printr-un limbaj la fel de aberant. Într-o lume care seamănă cu o imensă cușcă, Jacques nu găsește nici o cale de evadare. El nu se poate nici măcar volatiliza cu Amedée. Dar confruntat cu timpul, deci cu moartea, clownul acesta revoltat constată că este un ins cronometrabil. Supunerea la convenție este de acum deschisă și, spre bucuria mamei sale, Jacques va mărturisi că *„adoră cartofii cu slănină"*.

De aici pînă la căsătoria cu Roberta cea adipoasă, clownul ionescian se supune faptei, dar nu are putința *s-o aleagă niciodată*.

Jacques își pulverizează nonconformismul prin supunerea la timp. El se aplatizează prin apăsarea lumii înconjurătoare, prin integrarea în convenția care-l nimicește.

---

[1] E. Ionesco, *Théâtre*, I. Gallimard, 1955, p. 120.
[2] *Op. cit.*, p. 121.

Scanned with CamScanner

Dacă în *Jacques sau supunerea*, clownul ionescian este confruntat cu timpul, în *Viitorul stă în ouă*, considerată pe bună dreptate un pandant al acestei comedii burleşti, acelaşi personaj este supus unui alt examen, reprezentat de proliferarea sa ca entitate a unei lumi, destinată să prolifereze.

În acest flux anonim al existenţei, cînd superlativul vieţii devine înmulţirea rasei albe, Jacques îşi mai păstrează unele vagi dedesubturi nonconformiste, neacceptînd, prin urmare, să ouă.

Dar familia lui Jacques şi a Robertei este legată de tradiţie şi pentru a-l stimula pe clownul neascultător, realizează un adevărat cor la unison pentru proliferare.

JACQUES TATĂL : Jacques, fiul meu, curaj. Trebuie să produci. Fii om.

JACQUELINE : Hai, hai, fratele meu, curaj.

ROBERT, TATĂL : Hai, hai, curaj. Dă-i drumul !

JACQUELINE : Dă-i drumul, ouă !

. . . . . .

ROBERT TATĂL : Hai, hai, fii bărbat. Toţi am trecut prin asta. [1]

Şi în acest caz, clownul ionescian este confruntat cu norma, mai puternică decît el. Jacques suportă şi în postura de ins care proliferează o faptă prin care apare ca un simplu instrument.

Scena aceasta este construită de Ionescu prin mijloace caracteristice teatrului suprarealist.

Plîngînd, Jacques se supune, iar Roberta cea adipoasă începe să cotcodăcească, pînă cînd cotcodăcitul acesta devine o scabroasă simfonie a proliferării. Ouăle apar, se înmulţesc mereu şi evident superlativul familiei se realizează. Fiinţele umane se multiplică virtual, luînd forma unor produse de serie. Seria capătă implicaţii comice prin acumularea de atitudini, însumate mecanic într-o bandă absurdă. Prin proliferare, clownul ionescian face ca universul să fie invadat de oportunişti, naţionalişti, internaţionalişti, revoluţionari, antirevoluţionari, acţionari, populişti, reacţionari, chimişti, pompieri, profesori, jansenişti, liber-cugetători etc.

[1] E. Ionesco, Théâtre, II, 1958, p. 220.

Scanned with CamScanner

Proliferarea ca fenomen de serie, se deplasează de la oameni la obiecte, banda de lucruri eterogene cuprinzînd scări, pantofi, periuțe, iar la toate aceste bunica cea senilă adaugă pentru a spori și ea dimensiunile acestui univers grotesc, „omleta, mai ales, mai multă omletă".

Crezul tradițional al familiei, care îl însumează și pe ultimul clown într-o imensă suită, este rostit de bunicul care afirmă sentențios: „Ca și în trecut, viitorul stă în ouă".

De la clownul cu visuri nonconformiste, adolescentine, atenția lui E. Ionescu se îndreaptă spre clownul senil.

Farsa tragică *Scaunele* (1952) este și din acest unghi de vedere încă o dovadă că interdicția rîsului a dispărut cu desăvîrșire în acest gen de teatru. Prin urmare, dacă clownul cu reminiscențe adolescentine din *Jacques sau supunerea* și *Viitorul stă în ouă* se găsește la început de existență, cei doi bătrîni din *Scaunele*, care au străbătut probabil aceeași traiectorie, sînt la sfîrșitul ei.

Farsa tragică *Scaunele* reprezintă în ansamblul dramaturgiei lui Eugen Ionescu prima sa operă în care încearcă să aducă pe scenă *personajele ca absență*.

În acest context al spațiilor claustrate și al timpului heraclitean, cei doi bătrîni din *Scaunele* sînt proiectați la început într-un vid ontologic total, pentru a deveni în cele din urmă emițători de halucinații, destinate să umple o existență ratată.

Imaginea existenței ca absență, trăită de cei doi bătrîni convertiți în clowni, rezultă din suita de secvențe care demonstrează o existență aplatizată în care vacuitatea interioară este umplută cu plăceri mărunte, lipsite de orice semnificație majoră. De aceea, dialogul ionescian surprinde programatic un univers degradat de plăceri degradate.

BĂTRÎNUL: Trăim retrași.

BĂTRÎNA: Fără a fi ursuz, bărbatului meu îi place singurătatea.

BĂTRÎNUL: Avem radio, pescuiesc cu undița, și există și o cursă de vapoarașe destul de regulată.

BĂTRÎNA: Duminica, sînt două dimineața, unul seara, fără a mai socoti și bărcile particulare.

BĂTRÎNUL: Cînd e vreme frumoasă, e lună.

Scanned with CamScanner

BĂTRÎNA : Și-a păstrat slujba de Mareșal al blocului... îl ajută să-și treacă timpul... E adevărat că la vîrsta lui s-ar putea odihni.

BĂTRÎNUL : Iarna, o carte bună lîngă radiator, amintirile unei vieți întregi.

BĂTRÎNA : O viață modestă, dar bine împlinită.[1]

Stenograma aceasta sugestivă a unui dialog cotidian care trădează banalitatea sufocantă, acoperită însă de iluzii, se transformă într-o alăturare de scurte monologuri, comunicarea între cei doi bătrîni solicitați de un superlativ degradat de existență, începînd să fie dificilă. În acest vid existențial, în care viața ca absență este umplută cu banda sonoră a unor replici stereotipe, amintirea unor evenimente le supune și pe acestea aceluiași proces de degradare prin lipsa de semnificații. Și astfel bătrînul își amintește un *eveniment scandalos*, declanșat cîndva de fratele său pe care nici acum nu-l poate ierta. „Prieteni, spusese acesta, am un purice și am venit la voi în vizită cu speranța că pot lăsa puricele la voi."

Existența banală a celor doi bătrîni este reprezentată de Eugen Ionescu ca un joc clownesc, ca o revărsare într-o aparență ridicolă a doi oameni care s-au metamorfozat în mecanisme. Și astfel, cînd se face seară, Semiramis îi cere soțului ei să reia același joc, repetat de mai multe decenii, în care el imită luna februarie, iar ea, contemplîndu-l, rîde copios.

Dislocarea realității imediate se produce lent, aproape pe neobservate. Se face seară, Semiramis aprinde lampa, soțul privește marea, dar consoarta sa îl sfătuiește să nu se aplece prea mult peste pervazul ferestrei pentru a nu repeta gestul lui Francisc I.

Totuși evadarea celor două personaje din timpul real nu se produce încă, dar ea începe să fie marcată printr-o anumită coloratură afectivă, subiectivă, pe care o capătă timpul calendaristic. „E șase seara, spune bătrînul, s-a lăsat întunericul. Ți-aduci aminte, odinioară, nu era așa ; la nouă seara, la zece, la miezul nopții, mai era lumină."[2]

---

[1] Eugen Ionescu, *Scaunele*, în românește de Elena Vianu, *Teatru*, vol. I, E.L.U., 1968, p. 156.

[2] *Op. cit.*, p. 146.

Scanned with CamScanner

Sortiți la o existență de clowni, cei doi bătrîni din *Scaunele* sînt ambiguizați de Eugen Ionescu prin sugerarea unei *căderi adamice*, prin comunicarea unor detalii care pun în lumină starea *aporetică* a unor inși alungați dintr-un eden misterios, într-un timp nebănuit, cînd pare să se fi produs un anumit cataclism. De 75 de ani, cei doi clowni rememorează acest act al izgonirii, din perspectiva unei trăiri aporetice. „Atunci sosirăm lîngă o poartă mare de fier. Eram uzi, înghețați, pătrunși pînă la oase, de ceasuri, de zile, de nopți, de săptămîni. (...) În ploaie... Ne clănțăneau urechile, picioarele, genunchii, nasurile, dinții... optzeci de ani au trecut de-atunci..... Nu ne-au dat voie să intrăm... ar fi putut cel puțin să deschidă poarta grădinii.....“ [1].

Rememorarea unui trecut brăzdat de eșecuri declanșează saltul în imaginar. Semiramis, căreia bătrînul îi spune cu o vădită tandrețe *îngeraşul meu*, este prezența catalizatoare, mult mai puternică la început decît soțul, căruia ea îi spunea cu afecțiune *puișorul meu*. Ea este aceea care iradiază o adevărată forță hipnotică asupra acestuia, transmițîndu-i o *idee-fixă*, care pe planul *dorinței* și al *participării* halucinante la o realitate nouă, absentă, se convertește într-o *idee-forță*. Comunicarea dintre Semiramis și bătrînul *maréchal de logis* reevaluează trecutul lor de ființe ratate și-l transferă într-un univers imaginar, unde totul este posibil. „Ești grozav de talentat, iubitule. Ai fi putut fi Președinte-șef, Rege-șef, sau, chiar, Doctor-șef, Mareșal-șef, dacă ai fi vrut, dacă ai fi avut puțină ambiție...“ [2]

Dilatarea eului bătrînei Semiramis, care se aventurează în reconstituirea unui trecut imaginar, duce la acumularea aceasta tragicomică de ipostaze virtuale, la care soțul ei ar fi avut dreptul să aspire. Banda rulantă a acestor alternative imense, care vizează mereu o funcție supremă ca *Rege-șef*, *Gazetar-șef*, *Actor-șef*, *Mareșal-șef*, relativizează o existență mediocră, dar compactă.

---

[1] *Ibid.*, p. 147.
[2] *Ibid.*, p. 146.

Scanned with CamScanner

După ce Semiramis adaugă cu compasiune, dar și cu un ton de reproș vădit *Poate ți-ai distrus vocația,* soțul începe să plîngă chemîndu-și *mama* și atunci bătrîna lui consoartă îl leagănă ca pe un copil.

Saltul celor doi bătrîni clowni în universul imaginar nu este sincronic. Semiramis are mereu un anumit avans, ea devine forța care-l propulsează pe soțul supus acestei hipnoze într-un itinerar halucinant, într-o aparență activă „Trebuie să trăiești, să lupți pentru mesajul tău..." Pe această cale, deconectarea de realitatea imediată s-a configurat, iar comunicarea dintre cei doi bătrîni s-a sincronizat pe plan imaginar.

Mutația de conștiință a bătrînului portar s-a cristalizat din momentul în care acesta acceptă un nou rol în existență, spectacular și surprinzător : Dar comunicarea adeziunii acestui clown tragic la un rol este transmisă de Eugen Ionescu printr-o replică eliptică, specifică limbajului unui somnambul. „Ai dreptate, am un mesaj, lupt, am o misiune, e în mine ceva, un mesaj pe care trebuie să-l transmit întregii omeniri, omenirii..." [1]

Ezitant, bătrînul este supus unei continue iradiații a *ideii-forță,* transmisă de Semiramis. Convins de aceasta că are o *datorie sacră,* desprins de complexul dificultății de exprimare, dacă este într-adevăr *decis,* bătrînul își asumă integral rolul profetului care are de transmis un măreț mesaj umanității.

În această atmosferă halucinantă, declanșată de visul măririi trăit de doi oameni care au eșuat în existență, Eugen Ionescu face ca absența, devenită personaj, să se configureze prin pantomimă și limbaj. De data aceasta, acumularea comică însumează persoane imaginare. Din perspectiva halucinantă a bătrînilor, scena se umple de episcopi, chimiști, violoniști, prezidenți, negustori, proletari, militari și scriitori, dilatarea maximă a actului imaginar terminîndu-se prin absurdizarea replicii enumerative, care cuprinde în cele din urmă *Le pape, les papillons et les papiers.*

În cele din urmă este așteptat monarhul a cărui sosire sporește jocul obsesiei demențiale. Construindu-și o altă

[1] *Op. cit.,* p. 156.

existență, cei doi bătrîni își făuresc astfel în mod implicit și un alt final. Cînd vine oratorul pentru a comunica mesajul, cei doi bătrîni încheie ciclul unei existențe imaginare, aruncîndu-se pe fereastră în mare, fericiți că și-au făcut datoria față de umanitate. „Să murim pentru a intra în legendă", spune bătrîna, gloria postumă fiind sugerată și de replica generatoare de ridicol „*Noi* vom avea drumul nostru".

In felul acesta, saltul de la realitatea cotidiană banală, în care evoluează doi bătrîni rataţi, la halucinația misionaristă, se produce prin mutația generată de dorința obsesivă. Dar cei doi clowni contaminați de visul măririi și al mîntuirii, își ispășesc dorința obsesivă prin moarte. Farsa capătă proporții tragice prin transcenderea eșecului lor existențial generat de către o altă conștiință, dar nu prin actul final al morții. Vacuitatea interioară a personajelor nu obligă pe spectator la *„Einfühlung"*, la trăire participatoare, ci la distanțare, deoarece cei doi bătrîni nu-și modifică dimensiunile de clowni prin actul morții, care rămîne și el o înscriere în fals, ca întreaga lor viață. Oratorul, care este singurul personaj real pe care Ionescu îl aduce pe scenă la acea adunare imaginară, marcată doar prin scaune aglomerate, este mut, bîiguiala lui nu are nici un sens, iar mesajul destinat să le ofere celor doi bătrîni o glorie postumă, nu există.

Un vis de măreție suprapus peste o existență, damnată ontologic la sterilitate, demonstrează că angajarea ființei umane pe un traiect activ nu este posibilă.

Dimensiunea redusă, meschină a omului conceput ca *absență* în existență s-a cristalizat astfel în una din cele mai bune farse tragice pe care Eugen Ionescu le-a scris în prima parte a carierei sale literare.

Dar personajul destinat să sugereze un traiect existențial care reduce omul la ipostaza unui clown, nu este desprins în exclusivitate doar din acest flux al vieții cotidiene, cînd cadrul de desfășurare este inexistent.

Personajul clownesc poate apărea în ipostaza de împărat, care a avut o existență istorică reală ca în *Romulus cel Mare* de Fr. Dürrenmatt sau poate fi recoltat din mitologie ca Hercule din scenariul radiofonic *Hercule și grajdurile lui Augias*, scris de același autor.

Scanned with CamScanner

Dramaturgul care afirmase în repetate rînduri că omul din societatea occidentală este condamnat la neputință, la sterilitate, la imposibilitatea intervenției în propria sa existență sau în a altuia, scrie unele dintre cele mai elocvente alegorii despre individul nimicit de legile lumii capitaliste.

Ca și în alte opere ale sale, Fr. Dürrenmatt istoricizează contemporaneitatea în maniera lui Brecht, proiectînd-o într-un îndepărtat *timp istoric* sau *mitologic*.

În felul acesta, dimensiunile sociale ale clownului sînt sporite și adeseori și cele morale. El nu mai este dezumanizat ca în teatrul lui Brecht sau ridiculizat ca în farsele lui Eugen Ionescu, dimpotrivă, este reprezentat ca o victimă a unui sistem absurd. Acest destin poate fi istoria, concepută ca gropar al unei lumi, ca în *Romulus cel Mare*, sau cadrul osificat al unei societăți ce ucide orice inițiativă creatoare, ca în *Hercule și grajdurile lui Augias*. Și astfel, în vreme ce Brecht deplîngea în una din operele sale epocile ce au nevoie de eroi, Fr. Dürrenmatt le incriminează pe acelea care prin mecanismul lor absurd sînt incompatibile cu orice act eroic.

Raportul acesta specific dintre individ și societatea leviatanică, ne ajută să înțelegem cu mai multă ușurință atributele specifice ale personajului din teatrul lui Dürrenmatt, condamnat la o existență de clown.

Referindu-se la itinerariul existenței lui Romulus cel Mare, dramaturgul elvețian atrage atenția asupra dramei „acestui crescător împărătesc de orătănii, a acestui judecător al lumii, travestit în clown.....“ Este limpede astfel faptul că relația antagonică obișnuită dintre individ și societatea adversă este transpusă de Dürrenmatt în mod programatic pe un alt plan generator de antinomii, care este *personalitatea* și *istoria* sau *libertatea* și *necesitatea*, proiectate pe același fundal al timpului istoric. Dar ceea ce este nou și absolut original în opera sa *Romulus cel Mare* rezultă din antinomia dintre *destinul istoric* și *obiectul său*. Personajul central nu refuză acest destin potrivnic, ci i se supune cu luciditate. De aceea, conflictul virtual dintre *împărat* și *destinul său istoric* este convertit de scriitor într-o dramatică antinomie dintre *el* și *supușii* săi. Pe această cale, noneroul lui Dürrenmatt este

Scanned with CamScanner

înscris de dramaturg în istorie ca o *absență*, comportamentul său straniu în fața destinului istoric dîndu-i atributele unui clown filozof, care se autocondamnă la solitudine totală. Referindu-se la specificul solitudinii totale, la configurarea individului prin absență, scriitorul francez M. Blanchot precizează că „Absența timpului nu este un mod negativ pur. Este timpul unde nu începe nimic, unde inițiativa nu este posibilă. Mai degrabă decît un mod pur negativ, este, dimpotrivă, un timp fără negație, fără decizie, cînd «aici» este la fel de bine «nicăieri», și cînd fiecare lucru se retrage în imaginea lui, iar acel eu, care sîntem noi, se recunoaște rostogolindu-se în neutralitatea unui el fără chip." [1]

Romulus cel Mare din opera lui Dürrenmatt trăiește într-un timp care pentru imperiul său a devenit o absență, iar percepția acestui gen de timp nepropice, negativ, o are doar el ca împărat. Dar această percepție exactă a realității îl singularizează în existență, îl transformă într-un spectator impasibil al unei lumi care dispare.

Dürrenmatt își subintitulează opera *comedia istorică, cu totul neistorică*. Faptul este semnificativ nu numai pentru maniera în care scriitorul fraudează adevărul istoric, ci mai ales pentru felul în care înțelege să istoricizeze contemporaneitatea, dînd alegoriei sale un caracter de permanență umană. Opera aceasta care aduce pe prim plan ipostaza unui împărat bufon, care acceptă în mod programatic rolul istoric al unui clown, are o structură clasică. Dürrenmatt construiește astfel un gen specific de *theatrum mundi* prin imaginea unui palat, unde evenimentele ce se produc, au loc din dimineața zilei de 15 martie, pînă în dimineața zilei următoare, în anul 476 al erei noastre.

Dar spațiul acesta închis, reprezentat de palatul lui Romulus cel Mare este însuși simbolul unei lumi pe care istoria a condamnat-o la pieire. În acest *spațiu-cavou*, Romulus se retrage din istorie, încercînd să le demonstreze și supușilor săi replierea, trăirea în absență. Comportamentul acesta în fața *destinului istoric*, răsfrînt în itinerariul său existențial, ca și al curții, este reliefat de

[1] M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, pp. 20—21.

autor prin acordul final al fiecărui act. Cele patru replici care încheie cele patru acte ale acestei comedii tragice, subliniază însăşi evoluţia unui conflict.

1. SPURIUS : Oh, Romă ! Împăratul tău este un ticălos.
2. AMELIAN : Împăratul trebuie să piară !
3. ROMULUS : Dacă sosesc germanii, poftește-i să intre.
4. ROMULUS : Şi cu asta, domnilor, Imperiul roman a încetat să mai existe !

Dar cele patru replici marchează în acelaşi timp convertirea timpului, văzut din perspectiva curtenilor romani, din *prezenţă* în *absenţă*.

Este limpede pentru oricine că dramaturgul elveţian nu scrie o piesă istorică obişnuită, de reconstituire a unui final de epocă. Pentru el istoria este un simplu pretext, de aceea se comportă faţă de evenimentele istorice ca faţă de orice fapte cotidiene, selecţionîndu-le într-o ordine care să permită reliefarea unui sens superior lor.

Pentru a face din protagonistul acestei opere un autentic nonerou, Dürrenmatt modifică de două ori, în mod deliberat dimensiunile personajului său. Confruntat cu adevărul istoric, Romulus cel Mare, ultimul împărat roman, este, de fapt, Romulus cel Mic, care îşi începuse domnia la 6 ani şi fusese depus la 10 ani.

Dar după ce fraudează programatic adevărul istoric, creînd un Romulus cel Mare, în ultimă instanţă, fictiv, cu o biografie complexă, demitizează şi această versiune cu un fals aer de istoricitate, realizînd o operă parodică cu căderi de regi, în care absenţa semnificaţiei majore converteşte tragicul în comic.

Dürrenmatt face din Romulus cel Mare un filozof sceptic al istoriei, un imperator alienat, care se umanizează prin conştiinţa acută a declinului unei lumi, care nu mai putea fi oprit de nimic. Dezeroizarea împăratului se produce în primul rînd prin faptul că scriitorul luminează foarte insistent mai ales biografia sa personală şi mai puţin pe aceea de suveran care construieşte istoria.

Romulus cel Mare este clownul înţelept, constituit uneori de Dürrenmatt din pasta caracteristică a bufonilor shakespearieni. Ţinta lui fundamentală nu este aceea de a construi istoria, ci cel mult de-a o suporta. De aceea,

Scanned with CamScanner

trebuie remarcată ingeniozitatea cu care dramaturgul sugerează dezagregarea imperiului roman nu prin aspecte directe din istoria acestuia, ci prin maniera în care Romulus abdică de la viața politică pentru avicultură. În această ambianță în care totul se demonetizează, iar trecutul a devenit doar un muzeu imaginar de forme care și-au pierdut semnificația, păsările de la curtea împăratului sînt păstrătoarele unor nume celebre, chemîndu-se Domițian, Flaviu, Marc-Aureliu, Odoacru etc.

Degradarea tuturor valorilor istorice este sugerată de către Dürrenmatt prin ambiguizare, realizată prin confuzia între domenii și referințele care trimit la un alt context decît cel care le-a generat. Dialogul dintre Romulus și Pyram, lacheul, despre gustarea de dimineață, evoluează sub acest semn al ambiguității.

ROMULUS : ...August n-a ouat ?

PYRAM : Nu, Majestate.

ROMULUS : Dar Tiberius ?

PYRAM : Julianele, nici un ou...

ROMULUS : Și Flavianele ?

PYRAM : Dintre Flaviane, numai Domițian. Dar Majestatea-Voastră și-a exprimat dorința să nu fie servit cu ouă de la această găină.

ROMULUS : Domițian a fost un împărat rău. Din partea mea, poate oua de cîte ori vrea, eu nu voi gusta din produsele lui...

PYRAM : Am înțeles, Majestate ! (Împăratul sparge oul cu linguriță.)

ROMULUS : Oul acesta de la cine-i ?

PYRAM : Ca de obicei, de la Marc-Aureliu.

ROMULUS : Cumsecade găină ! Ceilalți împărați nu fac nici cît o ceapă degerată. A mai ouat vreunul ?

PYRAM (puțin stînjenit) : Odoacru.

ROMULUS : Ei, ei, ia te uită !

PYRAM : Și încă două ouă...[1]

Cu această replică, Dürrenmatt face ca prin același procedeu al ambiguizării, confuzia de planuri să fie din

[1] Fr. Dürrenmatt, *Romulus cel Mare*, în românește de Aurel Buteanu, Editura pentru literatură, 1965, pp. 9—10.

Scanned with CamScanner

ce în ce mai mare. Interpunctarea judecăților despre găini cu cele despre împărații care au murit se amplifică printr-o dublă îndrumare a elementelor referențiale și a sancțiunilor cînd spre găini, cînd spre personaje istorice reale. Amuzîndu-se, Romulus este pus de autor să emită judecăți istorice, proiectate însă în mod direct doar asupra găinilor. Absența împăratului din planul politic direct, se configurează astfel și pe această cale. Și cum dialogul despre ouă și găini continuă, împăratul se informează prin aceeași modalitate ambiguă de referință:

ROMULUS: Extraordinar! Dar Oreste, generalul, care are misiunea să-l înfrîngă pe principele german?

PYRAM: Nimic.

ROMULUS: Nimic? De altfel, niciodată nu l-am prețuit. Astă seară să-l am pe masa mea. Umplut cu castane.

PYRAM: Prea bine, Majestate!

ROMULUS: Despre găina care-mi poartă numele n-ai de raportat nimic?

PYRAM: Este exemplarul cel mai talentat și cel mai nobil al colecției noastre, perfecțiunea întruchipată a orătăniilor romane.

ROMULUS: Nobil-nobil, dar se ouă?

ACHILE: Majestate... Aproape!

ROMULUS: Aproape, ce înseamnă asta? O găină sau se ouă, sau nu se ouă.

ACHILE: Încă nu se ouă, Majestate... mai are puțin.

ROMULUS: Adică nu se ouă. La tigaie cu ea. Se vede că nu-i bună de altceva...[1]

Este astfel simplu de observat că printr-o asemenea manieră de ambiguizare a lucrurilor, Romulus rostește singur judecata timpului istoric asupra sa, se autocondamnă la moarte pentru lipsa de eficiență, consemnîndu-și în același timp rolul steril de *absență* în *prezența timpului istoric*.

Dar singularizarea în existență a împăratului care-și asumă în mod lucid rolul unui clown, este reliefată de Dürrenmatt mai ales prin acele replici cu caracter anti-

[1] *Op. cit.*, p. 10

Scanned with CamScanner

iluzionist, destinate să comunice lecția împăratului de suportare lucidă a destinului istoric. Cînd Zenon, infatuatul împărat al orientului, făcea apologia *grandorii antice și a misiunii istorice a Romei,* răspunsul lui Romulus nimicește orice iluzii „Noi nu sîntem decît niște provincii incapabile să înțeleagă că o nouă lume este în mers și că ea ne depășește.“ [1]

Abdicînd în fața timpului istoric, Romulus nu se mai definește deci nici prin *dorință,* nici prin *participare,* ci doar prin *refuzul* de a încerca să devină ceea ce nu mai este posibil. De aceea, panica provocată de apropierea germanilor nu-l cuprinde, fiindcă s-a pregătit pentru moarte, iar ideea salvării Romei nu-l poate contagia, fiindcă știe că este imposibilă. Toate motivațiile de acte eroice și jertfe personale, sînt socotite de el aberante. Cînd Spurius Titus Mamma este întrebat de ce a alergat două zile cu calul pentru a aduce vestea invaziei germanilor, acesta dă un răspuns specific năzuinței de a fi prezent în istorie : „Ca să trăiască Roma“. Cînd Rea, fiica împăratului, se declară gata să renunțe la căsătoria cu nobilul roman Aemilian, jertfindu-se intereselor de stat pe care le poate satisface industriașul bogat Krupff, Romulus demonstrează caracterul gratuit al acestei jertfe. „Imperiul roman este mort de multă vreme. Te sacrifici pentru un mort, combați pentru o umbră.“

Refuzînd în același timp să semene *cu toți nobilii din tragedie,* Romulus îi așteaptă pe germani, groparii imperiului roman, în deplină liniște, dormind.

De fapt, episodul cheie al piesei se configurează abia prin acea confruntare exemplificatoare dintre Romulus și Odoacru, cînd *absența* în istorie se întîlnește cu *prezența.*

Dar turnura tragi-comică a acestei opere apare în deplina ei semnificație, abia atunci cînd spectatorul constată că și Odoacru care simbolizează *prezența* în istorie își evaluează destinul din perspectiva unei continue deveniri.

Dialogul subliniază o nouă răsturnare de planuri.

---

[1] *Op. cit.,* p. 34.

ODOACRU : N-am venit să te omor, împărat al Romei. Am venit să mă închin ţie şi să slujesc cu întreg poporul meu...
ROMULUS : ...Omoară-mă, te implor în genunchi...[1]

Piesa este în aşa manieră construită, încît împăratul care a refuzat un rol în istorie, este la rîndul lui refuzat în numele unei alte necesităţi superioare, să i se acorde o semnificaţie prin moarte.

Confruntarea dintre două lumi, dintre care una va fi mereu nouă, iar cealaltă se va învechi şi ea mereu, se tace în cele din urmă din perspectiva a doi suverani, care se consideră doar instrumentele unui destin istoric. De aceea clownul roman este nevoit să pactizeze cu marioneta germană.

ODOACRU : Dacă ne refuzi capitularea, dacă noi doi nu ne înţelegem, lumea va cădea în braţele nepotului meu. Se va naşte o nouă Romă, un imperiu mondial germanic, tot atît de trecător şi tot atît de sîngeros, cum a fost şi cel roman."[2]

O anumită filozofie pesimistă a istoriei este comunicată de autor prin replicile care au limpiditatea specifică teatrului de idei, bazat pe dialogul socratic.

Pe scena lumii, schimbarea rolurilor dintre clown şi eroul activ, în ascensiune, este determinată mereu de legi mai puternice decît individualitatea omenească.

Lecţia lui Dürrenmatt despre *necesitate* şi *libertate* este de fapt simbolul transmis de alegoria care vizează contemporaneitatea. Adresîndu-se omului nou, Romulus spune : „Acum nu ne mai rămîne decît să adunăm cioburile. Eu am distrus Roma, fiindcă m-am temut de trecutul ei, iar tu Germania ta, fiindcă te-a îngrijorat viitorul ei."[3]

Opera lui Dürrenmatt se constituie astfel în liniile ei fundamentale prin tragismul refuzului, dictat de o anumită necesitate. Dar prin refuz, personajul se converteşte în absenţă, care se derulează inevitabil pe un plan comic. Romulus nu este deci ucis, ci pensionat. Pe plan individual, o tragedie istorică nu se încheie prin moarte vio-

---

[1] *Op. cit.*, p. 94.
[2] *Ibid.*, p. 94.
[3] *Op. cit.*, p. 96.

Scanned with CamScanner

lentă, ci prin pactizare. Finalul de epocă se convertește astfel într-un mecanism comic și aberant. „Cît mai repede. Să mai jucăm pentru ultima oară comedia !“ [1]

Romulus cel Mare nu a devenit în felul acesta personaj de tragedie. El este conceput doar ca un exponent al unui ciclu de civilizație, peste care se suprapune un alt ciclu. De la această traiectorie a existenței nu există nici o putință de abatere. De aceea, itinerariul lui Romulus devine marca specifică a condiției umane. Ipostaza suveranului redus la existența meschină a unui clown, este de fapt, un avertisment pe care dramaturgul occidental îl adresează contemporanilor. De fapt, cele două moduri de abordare a existenței, una reprezentată de Romulus și cealaltă de Odoacru, una care presupune *dezangajarea* și cealaltă *angajarea,* sînt în cele din urmă, în așa fel ambiguizate de autor, încît ele nu se pot solda decît tot printr-un eșec.

Viziunea aceasta a existenței ca eșec rezultă și din scenariul radiofonic *Hercule și grajdurile lui Augias.*

Parabola lui Dürrenmatt despre moartea eroului și supremația clownului în societatea industrială de consum este transferată într-un timp mitologic fără contururi foarte precise. Spre deosebire de Romulus cel Mare, care a fost înfățișat de dramaturgul elvețian în ipostaza insului care refuză angajarea în istorie, Hercule este reprezentat ca un erou virtual care caută angajarea, cu condiția ca aceasta să fie pe măsura dimensiunilor sale. Deci în vreme ce Romulus se configurează ca personaj absent, Hercule este gata să *participe* la făurirea istoriei.

Piesa radiofonică a lui Dürrenmatt are o structură epică. Comentatorul, care ne introduce în evenimente, evaluează atitudini și marchează date biografice, este Polybios, secretarul lui Hercule. În calitatea sa de eu epic, Polybios narează fapte și exprimă intențiile autorului. „Eu sînt grec, mă cheamă Polybios, și sînt originar din Samos. Sînt secretarul particular al eroului nostru național. Eu voi povesti despre Hercule și grajdul lui Augias... Este cea de a cincea acțiune a eroului nostru național.“ [2]

---

[1] *Op. cit.*, p. 97.

[2] Fr. Dürrenmatt, *Komödien*, II, Verlag der Arche, 1963, Zürich, pp. 262—263.

Interferența dintre alegorie și parabolă se face simțită și în acest scenariu radiofonic, construit după cerințele teatrului epic. Dürrenmatt nu reconstituie, prin urmare, în mod direct, spectrul birocrației din democrația occidentală, pe care o socotește incapabilă de înnoire, nu relevă nici datele imediate ale societății industriale de consum în care poetul se demonetizează, ca orice bun supus procesului de obsolescență.

Și cu toate acestea, Fr. Dürrenmatt scrie o piesă despre contemporaneitate, în care prezentul este reconstituit la modul analogic prin apelul la mitologie. Personajul destinat să sublinieze raportul dintre individ și mediul ambiant este Hercule. Scriitorul se comportă față de mitul lui Hercule și Augias cu aceeași libertate pe care și-ar permite-o față de orice eveniment istoric sau fapt cotidian.

Prin urmare, din complicata biografie a lui Hercule, fiul lui Zeus și al Alcmenei, cel persecutat de Hera, care-l transformă într-un criminal involuntar, Dürrenmatt nu reține decît forța fizică excepțională și un trecut acoperit de gloria uciderii monștrilor care invadaseră țara.

Pornind de la un mit arhicunoscut, dramaturgul elvețian nu scrie o operă dramatică cu caracter mitologic, în maniera lui Eschil, Sofocle sau Euripide. Pentru el mitul este doar un pretext. De aceea, ni se pare important să relevăm comportarea lui Dürrenmatt față de un personaj mitologic, destinat să devină un simbol al noneroului contemporan, redus la ipostaza de clown.

Orice descriere a unui mit precizează Lévi-Strauss, trebuie să țină seama de trei elemente fundamentale, care sînt : 1. *armătura*, 2. *codul*, 3. *mesajul*.

După ce face precizarea că mitul, văzut ca *armătură*, este un *text invariabil*, Lévi-Strauss demonstrează că acesta poate fi conceput ca o succesiune de *enunțări narative* și totodată ca o *structură semantică* simplă, ceea ce evident are consecințe și asupra receptării mesajului.

Pornind de aici, A. J. Greimas subliniază faptul că teoria semantică a mitului demonstrează că în vreme ce descrierea acestuia permite transmiterea unui *text invariabil*, conceptualizarea mitului de către receptor poate să ducă la realizarea unui text variabil. Ca marea majo-

Scanned with CamScanner

ritate a dramaturgilor contemporani care scriu teatru de inspirație mitologică, Dürrenmatt realizează și el un *text variabil* cu un *personaj-variabil*, care pune în lumină mari diferențe față de armătura originară a mitului.

Modificarea elementelor relaționale ale mitului se produce în funcție de semnificația pe care autorul își propune să o dea *eroului demitizat*. Lectura interpretativă a mitului duce astfel și în acest caz la realizarea unei opere cu implicații alegorice, la baza ei stînd *lectura analogică* ce trimite la specificul noneroului contemporan.

În alegoria lui Dürrenmatt, Hercule, eroul național, este doar un acefal puternic, degradat prin lipsa de funcționalitate majoră. Urmărit peste tot de creditori, colericul Hercule nu mai este elogiat decît de poeții minori, fiindcă pe alții de talia lui Komer (așa îl face autorul să rostească numele lui Homer), nu-i mai poate plăti.

Privat de posibilitatea de-a mai realiza fapte mărețe folositoare țării sale, sîcîit de sărăcie, îndurerat de imposibilitatea solicitării lui majore, Hercule acceptă în cele din urmă invitația lui Augias de a-i curăți țara de gunoi, fiindcă treaba este bine plătită.

Dar oricît de meschin ar fi actul pentru care a fost nevoit să opteze, el nu poate fi realizat, fiindcă între gest și act se interpun numeroase obstacole. Pentru a da noneroului său o altă dimensiune decît cea transmisă de tradiție, Dürrenmatt modifică o altă relată a mitului, încît analogia cu statutul individului în lumea contemporană să fie și mai evidentă. Hercule nu poate ridica gunoiul din țara lui Augias fiindcă în acest „*stat democratic*“ trebuie consultate foarte multe instituții care să-și dea încuviințarea. În acest scop sînt alcătuite numeroase comisii destinate să cerceteze propunerea și eficiența ei națională.

Dar cum disputele se prelungesc la infinit, eroul național al Eladei este încolțit de creditori și gata să ajungă un muritor de foame. Respins de actul major, indiferent de ce natură ar fi acesta, Hercule este nevoit să accepte apariția sa în circ. Dar cum publicul dorește mereu alte senzații tari, prezența sa la circ este cu timpul inutilă, eroul național fiind nevoit să îndeplinească obligații din ce în ce mai degradante.

Scanned with CamScanner

Alegoria cu implicații parabolice, scrisă de Dürrenmatt subliniază degradarea eroului la ipostaza de clown, determinată de cadrul incompatibil cu faptele mari.

Traiectul existențial al eroului degradat se înscrie în sfera principiilor mărturisite de scriitor în nenumărate împrejurări în legătură cu neputința individului din societatea contemporană de a modifica lumea sau de a-și construi un destin propriu.

Personajul lui Dürrenmatt nu-și pierde însă identitatea printr-o misterioasă dezintegrare a eului, ci prin degradarea la care este supus de legile societății, concepută ca un mecanism absurd.

Dramaturgul elvețian construiește deci un personaj, în spiritul teatrului tradițional. Dar mitul se degradează în parodie și personajul mitic, supraomul, în *nonerou*, în *infraom*.

Referindu-se la raportul dintre individ și societatea opresivă, întîlnit în teatrul antic, Leonard C. Pronko relevă faptul că această relație de adversitate duce la supradimensionarea personajului. Observăm însă că în teatrul contemporan de inspirație mitică, personajul se poate contracta în *infraom*, simbolizînd ipostaza de clown.

In sfera farsei tragice contemporane există astfel un interes constant pentru personajul mitic, dar constatăm că în toate cazurile, fie că este vorba de mitologia străveche, fie de cea cotidiană, contemporană, mitul rămîne un pretext, fiind mereu deturnat de la sensul său originar. Deturnarea aceasta de sens este programatică, fiind determinată de necesitatea enunțării unui nou mesaj. În eseurile sale despre mitologia cotidiană, R. Barthes observă că astăzi mitul tinde să devină din ce în ce mai mult enunț, afirmație sau proverb. R. Barthes reținea de asemenea ca un fenomen specific pentru epoca noastră, năzuința de *depolarizare* a mitului.

Dacă aceste afirmații își pot găsi uneori o anumită acoperire în zona imensă a mitologiei cotidiene, constatăm însă că atunci cînd farsa tragică din epoca noastră face apel la mitul străvechi, acesta își poate pierde semnificația politică originară, dar este aproape întotdeauna investit cu un alt sens, caracteristic epocii noastre.

Scanned with CamScanner

Un asemenea personaj mitic, învestit cu un sens care-l deturnează de la imaginea tradițională este Don Juan din farsa lui Max Frisch, *Don Juan și dragostea pentru geometrie* (1952).

Don Juan s-a constituit într-un mit de largă circulație, o dată cu piesa de teatru a lui Tirso de Molina. Pe această cale s-au cristalizat și laturile componente ale acestui personaj literar, transformat într-un mit. Don Juan este astfel simbolul seducătorului femeilor. El este incapabil să iubească și să se fixeze, afirmarea iubirii și promisiunea căsătoriei fiind doar calea de acces spre sex. Don Juan nu cunoaște tristețea, durerea neconsonanței sentimentale sau a abandonului, el nu poate fi gelos, fiindcă nu are simțul posesiunii. Don Juan este amoral, necunoscînd criteriul de despărțire între bine și rău. El este oricînd gata să-și divulge amorurile consumate în mod scandalos.

Dar datele definitive care intră în componența mitului lui Don Juan Tenerio, al cărui nume nu duce spre nici o sursă istorică precisă, sînt : fascinația pe care o exercită asupra femeilor pe care le seduce, le schimbă, le abandonează și cinismul, conjugat cu pasiunea carnală.

Pe aceste componente ale unui personaj convertit în mit, și-au construit comediile unii dramaturgi ca Cicognini, Giliberto, Molière, precum și alții de mai tîrziu.

Dar atunci cînd încearcă să-și imagineze un Don Juan al epocii noastre, desprins evident din aceste date ale mitului originar, Gregorio Marañon demonstrează în cartea sa *Don Juan et le donjuanisme* (1967) că „Noi sîntem în faza amorului facil. Don Juan nu mai are nici o rațiune să existe. Dar nimeni nu ne poate asigura că într-o zi oarecare, ceasul său nu va suna din nou "[1]

Spre deosebire de Gregorio Marañon, sîntem înclinați să vedem în mitul lui Don Juan o permanență umană. Don Juan este în primul rînd un căutător de absolut, care-și asumă toate riscurile acestei căutări. Așa cum ne-a transmis dramaturgia clasică imaginea lui, Don Juan caută absolutul în zona cea mai perisabilă a existenței,

[1] G. Marañon, *Don Juan et le donjuanisme*, Idées, 1967, pp. 17—18.

reprezentată de *eros*, iubirea fiind concepută ca un simplu act epidermic sau glandular.

Apreciindu-l din această perspectivă, filozoful danez Sören Kierkegaard, îl califică pe Don Juan ca un *demoniac senzual*, socotindu-l în același timp ca „încarnarea cărnii sau carnea animată de spiritul ei propriu“ [1]. Don Juan, adaugă același gînditor, este deci un „seducător și erosul care-l caracterizează este seducerea“ [2], nota sa specifică rezultînd din faptul că „libidoul vizează în mod unic senzualul“.

Comparîndu-l cu Faust, Kierkegaard arată că în vreme ce „Don Juan exprimă demoniacul din perspectiva senzualității, Faust (exprimă) demoniacul din perspectiva spiritului“. [3]

Așa cum era văzut de gînditorul danez la acea dată, „Don Juan este întotdeauna în suspensie între idee, deci forță, viață și individ, fără să parvină nici la una, nici la alta“. [4]

Apelul pe care îl face dramaturgia modernă la mitul lui Don Juan are o motivație diferită. Don Juan, ca mit al dorinței pur carnale, apare la Edmond Rostand și Jacques Audiberti.

În vreme ce primul scriitor vede în el doar un seducător neameliorabil, al doilea reduce semnificația mitului la incorporarea instinctului degradant, Don Juan fiind deci simbolul căderii în insectă, insul vidat de orice vibrație umană.

Dramaturgia contemporană receptează însă mitul lui Don Juan și dintr-un alt unghi de vedere.

În comedia lui Jardiel Poncela *Aveți privirea unei femei nenorocite*, Don Juan apare ca un simbol al spiritului masculin, suficient lui însuși. El se căsătorește doar pentru a nu mai privi în ochii femeilor, autorul înfățișîndu-l deci în ipostaza de sedus care vrea să se elibereze de trăirea cantitativă prin instincte. Din acest unghi de

---

[1] Kierkegaard, *L Existence*, Textes choisis, Presses Universitaires de France, 1962, p. 94.
[2] *Op. cit.*, p. 99.
[3] *Ibid.*, p. 96.
[4] *Ibid.*, p. 96.

vedere îl prezintă și B. Shaw cu care începe intelectualizarea lui Don Juan, tentativa de a-l învesti cu altceva decît erosul în exclusivitate.

Pe calea deschisă de J. Poncela și B. Shaw va merge și Max Frisch în comedia sa inspirată din mitul etern al lui Don Juan. Din elementele componente ale mitului, el reține aspirația spre absolut, care capătă însă o altă finalitate.

După ce Camus văzuse în Don Juan o întruchipare a omului absurd, care trăiește viața pe plan cantitativ, mergînd înainte cu timpul [1], Max Frisch în comentariile sale despre același personaj îl așază în familia de spirite a lui Icar și Faust, distanțîndu-l pe cît posibil de Casanova.

În efortul său de a se deosebi de alții, dramaturgul elvețian concepe un Don Juan parodic, cu vădite substraturi polemice. Don Juan, demonstrează M. Frisch, este intelectual, faima lui de seducător rezultînd dintr-o falsă înțelegere. În maniera în care înfățișează donjuanismul, el este o sinteză a unor sugestii anterioare, construite prin opoziție față de conceptul tradițional al acestuia. Don Juan deci nu mai este frumos doar prin aspectul său fizic, ci prin curajul pentru experiență. Fiind în același timp un Narcis suficient lui însuși, Don Juan este un singularizat în existență, fără putința comunicării reale cu semenii.

Proiectat în timp și raportat la Casanova, Don Juan este conceput de M. Frisch ca un ins care nu poate îmbătrîni. El rămîne încremenit în vîrsta tinereții, scriitorul elvețian neacceptînd ipostaza unui Don Juan bătrîn, integrat într-o existență pereche. Personajul său trăiește deci hybrisul voinței de a rămîne om fără femei.

Receptat doar prin simbolul căutării absolutului, mitul lui Don Juan nu este deci *transemnificativ*, cum ar spune L. Blaga. El poate fi semnificat în funcție de epoca ce îl asimilează, învestindu-l mereu cu un alt sens. Proiectat în timp, Don Juan devine astfel un superlativ de existență mereu modificabil. El poate deveni un anarhist sau un revoluționar, iar în epoca noastră, adaugă autorul, ar putea fi un pasionat de cibernetică.

---

[1] A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 100.

Scanned with CamScanner

Opera lui Max Frisch este o transpunere în teatru a acestor concepte, de unde prezența permanentă a referințelor parodice care trimit spre alte piese, a sensurilor polemice care contrazic alte viziuni despre Don Juan și, în ultima instanță, excesul de conceptualizare prin replică, ceea ce dă acestei farse un evident aer tezist.

Dacă în unele farse tragice scrise de Ionescu, Beckett și Dürrenmatt, personajul apărea în ipostaza de clown, M. Frisch îl înfățișează pe Don Juan ca o *aparență,* el fiind o întruchipare a veleitarului care tinde să convertească gestul în act, dar eșuează într-un spațiu existențial degradat, opus viziunii lui despre lume.

Construcția personajului ca aparență rezultă în primul rînd din imaginea lui văzută de alții, aceasta constituindu-se în cele din urmă într-o legendă opusă personajului. Imaginea lui Don Juan se compune astfel dintr-o multiplă răsfrîngere într-o suită de oglinzi paralele.

Fizionomia spirituală a lui Don Juan se configurează pentru prima dată prin opinia tatălui despre fiul său : „Auzi ce spune la douăzeci de ani : «Nu mă interesează femeile !», și partea proastă, pater Diego, e că nu minte. Cum gîndește, așa vorbește. Cică iubita lui, și mi-o spune de la obraz, e Geometria. Of, multă bătaie de cap mi-a dat. Dumneata singur spui că nici o femeie nu i-a pomenit numele la spovedanie ! Și unul ca ăsta, e fiu-meu, singurul meu băiat, urmașul meu. La douăzeci de ani nu știe ce-i femeia, pater Diego, îți poți închipui una ca asta.“ [1]

Donna Elvira, în schimb îl înfățișează pe Don Juan din unghiul de vedere al martorului feminin, devorat de apetituri erotice. „Pe fiul dumneavoastră l-am văzut doar din depărtare, dar vă încredințez, tată Tenorio, că nici un călăreț n-a descălecat vreodată atît de grațios de pe un cal alb ; hop ! Și a căzut în picioare, de parc-ar fi avut aripi.“ [2]

---

[1] M. Frisch, *Don Juan sau Dragostea pentru geometrie,* în românește de Veronica Porumbacu, în vol. *Teatru,* E.L.U., 1966, p. 26.
[2] *Op. cit.,* p. 28.

Scanned with CamScanner

Cea de a treia imagine despre Don Juan, ne-o oferă *ea*, femeia mascată, Miranda, curtezana cea vestită din bordel, sedusă de frumusețea unicatului, de mirajul omului excepțional. Dar sentimentele înflăcărate ale curtezanei sînt comunicate unei *măști*, care nu-l acoperă pe Don Juan, fiindcă Miranda se înșală asupra semnului distinctiv oferit de mîna celui care jucase șah la bordel.

„EA: Te iubesc. Am îndrăznit, da, te-am recunoscut dintre sute de oameni. Te iubesc. De ce te sperii?
Și alții m-au îmbrățișat, dar totul a fost ca apa care trece prin sită totul, pînă ce m-ai ținut în brațele tale. De ce taci? N-ai experiența femeilor, mi-ai spus și am rîs; rîsul meu te-a jignit, știu bine, l-ai înțeles greșit și pe urmă am jucat șah."[1]

În felul acesta, Max Frisch pune în lumină constituirea unui mit la care Don Juan încă nu a participat. Cînd apare pe prim plan, este așteptat la o nuntă pe care o refuză, după ce fusese declarat eroul de la Toledo și devenise din întîmplare amantul nocturn al logodnicei sale, Donna Anna. Refuzul lui de factură afectivă, „Nu mă pot uita la ea", aneantizează obiectul iubit, „nici nu mai știu cum arată". Ridicat la rangul de principiu în sine, refuzul relativizează totul, punînd sub semnul interogației orice obiect iubit. „Cum poți ști pe cine iubești?"

O altă perspectivă asupra iubirii și totodată, indirect asupra lui Don Juan, se configurează din partea Celestinei, patroana bordelului, care se consideră ea singură, cea mai mare codoașă din Spania. „Îndrăgostită! Și mai îndrăznești să mi te arăți în ochi. Îndrăgostită de un singur domn. Ia-ți catrafusele și cu asta basta. V-am tot spus, inima n-are ce căuta în treburile noastre. Eu știu ce pacoste e dragostea adevărată. Altfel cum aș fi ajuns, crezi tu, să țin un bordel. Știu și eu ce înseamnă să plîngi cu sughițuri, cînd e inima în joc. O singură dată am pățit-o, și de atunci gata. Mi-am jurat-o. Nu mă port cu voi ca o mamă? O făptură ca tine, Doamne Dumnezeule, frumoasă, cu căutare, scheaună deodată ca un animal și sporovăiește ca o domnișoară: Mîinile lui! Nasul lui! Fruntea lui! Și ce mai are, mă rog, ăla al tău fără pe-

[1] *Op. cit.*, p. 96.

reche ? Hai, dăi drumul, zi. Degetele de la picioare ! Vîrful urechilor. Pulpele...“ [1]

Toate aceste aprecieri vizează comportamentul lui Don Juan. Autorul păstrează cu o vădită intenție parodică, judecata comandorului, care-l reprezintă pe tatăl cu onoarea ultragiată. El este doar acela care cere *moartea seducătorului* și-l determină pe Don Juan să accepte și masca ucigașului involuntar.

În numele unui superlativ existențial, Don Juan refuză consecvent integrarea în serie, existența împerecheată. „...*Orice bărbat,* spune el, *are ceva mai presus decît femeia, cînd se trezește din beție.*“ [2]

Superlativul existenței lui Don Juan, în viziunea pe care ne-o dă M. Frisch, rămîne geometria. În numele idealului său, el tinde să-și fie suficient sie însuși. Avînd oroare de femei, netemîndu-se niciodată de bărbați, Don Juan este captivat de idealul androginului, un alt mit deci pe care scriitorul îl suprapune peste masca personajului său. Negînd mitul lui Don Juan cel tradițional, autorul îl investește pe acesta cu năzuința de independență față de celălalt sex. Replica își păstrează astfel în permanență implicațiile polemice. „Ce monstruozitate ca omul să nu poată fi un întreg. Și cu cît dorești mai mult să fii o entitate independentă, cu atît mai tare te apasă blestemul și cu atît rămîi expus celuilalt sex. Cu ce a meritat omul o asemenea soartă ?“ [3]

Dar aspirația lui Don Juan spre trăirea pur intelectuală nu este posibilă. Cu toate că în numele izolării pe planul ideilor ucide, seduce, produce un întreg lanț de crime și victime, el nu se poate detașa de legenda sa. Ea este, de fapt, mecanismul aberant care-l determină să se comporte în spațiul legendei pe care vrea s-o infirme.

Năzuind astfel mereu spre sine, Don Juan rămîne o *mască*, o *aparență*.

Renunțarea la biografia de care dorește să se alieneze, este pregătită printr-o lovitură de teatru, finalul tradițional al operei fiind și de data aceasta construit printr-o

---

[1] *Op. cit.*, p. 38.
[2] *Op. cit.*, p. 51.
[3] *Op. cit.*, p. 96.

Scanned with CamScanner

parodie care capătă însă o nouă semnificație. Dar trucul final, care-i încarnează legenda, nu-l duce la mînăstire spre a se consacra geometriei, ci în prizonieratul fastuos din imensul palat al Mirandei, devenită ducesă de Ronda. Ca și Jacques din farsele lui Ionescu, la fel cu Stiller din romanul dramaturgului elvețian cu același titlu, nici Don Juan nu poate evada din propria sa condiție de existență.

Condamnat să-și asculte legenda construită cu dibăcie, Don Juan eșuează într-un banal final de existență împerecheată, alături de Miranda. Greșurile acesteia vestesc nu numai nașterea unui copil, ci și moartea unei aspirații convertită în *aparență*, deci sucombarea prezumtivă a intelectualului care nu a putut eluda existența domestică.

Demistificat, impregnat de trăsături faustice, Don Juan reprezintă în opera lui Max Frisch ipostaza personajului care trăiește doar printr-o fixare în *aparență*. El este un *homo faber* eșuat, care păstrează masca unui clown îndurerat împiedicat de partenerul impus de alianța ontologică, să-și extirpeze anumite glande.

Dacă Max Frisch a creat un personaj care capătă o anumită identitate prin *aparență*, H. Pinter, își propune și el să realizeze personaje care se configurează în exclusivitate prin limbaj. Despre bătrînul din sceneta *Ultimul*, aflăm atît cît acesta ne spune prin limbajul său gestual și indicativ. Dialogul banal cu un barman, este stenograma unei existențe cotidiene comunicate prin cuvînt, iar cuvîntul își pierde și el aproape pe neobservate, orice valoare referențială precisă.

BĂTRÎNUL : Parcă era mai aglomerat mai înainte.

BARMANUL : Știu.

BĂTRÎNUL : Pe la vreo zece.

BARMANUL : Da, pe la zece ?

BĂTRÎNUL : Cam pe atunci (pauză). Am trecut pe aici spre ora zece.

BARMANUL : A, da?

BĂTRÎNUL : Am observat că aveați ceva dever.

BARMANUL : Da, pe la zece, era nițică mișcare pe aici.

BĂTRÎNUL : Da, am observat (pauză). Cam pe-atunci am vîndut și eu ultimul exemplar. Da. Pe la zece fără un sfert.

Scanned with CamScanner

BARMANUL : Atunci ai vîndut ultimul exemplar ?

BĂTRÎNUL : Da, era ultimul exemplar *Evening News*. L-am dat pe la ora zece fără douăzeci (pauză).

BARMANUL : Din *Evening News* ?

BĂTRÎNUL : Da (pauză). Uneori rămîne să se vîndă la urmă *Evening Star*.

BARMANUL : Abia.

BĂTRÎNUL : Sau ăla... cum îi zice ?

BARMANUL : *Evening Standard*.

BĂTRÎNUL : Da (pauză). Astă seară nu mi-a mai rămas decît *Evening News* (pauză).

BARMANUL : Şi pe urmă s-a dus şi ăla, nu ?

BĂTRÎNUL : Da. (pauză). S-a dus ca vîntul şi ca gîndul.[1]

Discuţia aceasta stereotipă, cu elipse şi dialoguri care nu se încrucişează, continuă, bătrînul dezvăluind doar faptul că ultimul ziar care îi rămîne nu este întotdeauna acelaşi. Deci indicii informaţionali pe care îi avem despre acest personaj ne ajută să aflăm că este vînzător de ziare, că trece prin apropierea unui bar, că şi-a căutat un prieten pe care l-ar cunoaşte şi barmanul, dar nu se ştie dacă este acelaşi, că ora de aglomeraţie în bar este, se pare, zece, cînd lui îi rămîne ultimul ziar.

Într-o asemenea scenetă în care nu se întîmplă nimic, prezumtivele evenimente stereotipe fiind doar rememorate, personajul capătă un vag contur doar prin *limbaj*.

Experimentînd mereu alte formule, care nu au fost de altfel străine nici altor epoci de teatru, farsa tragică prin unii din autorii ei, încearcă să creioneze un anumit personaj doar din pantomimă, prin arsenalul complex al *limbajului gestual*, renunţîndu-se cu desăvîrşire la *limbajul indicativ*, materializat în replici ce însumează un enunţ informaţional.

Un asemenea procedeu este întrebuinţat de Arrabal într-una din farsele sale de mici dimensiuni, *Cele patru cuburi*, pe care o subintitulează o *pură abstracţiune*.

Lipsită de orice replică, farsa se dezvăluie spectatorului numai pe calea vizuală. Personajele nu sînt nominalizate menţinîndu-se doar actorii A şi B ; scena este goală şi fondul alb. Spectacolul are ceva din specificul

[1] Citîm după traducerea nepublicată a lui A. Bantaş.

unei pantomime de circ. „Actorul a intrà în scenă prin stînga. Este îmbrăcat într-un maieu colant de culoare vie. Actorul A poartă pe umăr cu multă greutate cubul nr. 1. Îl depune delicat pe sol. Îi schimbă locul. Își capătă elanul. Sare pe deasupra. Îl privește de departe. Părăsește scena."

Episodul se repetă la fel cu celălalt personaj. „Actorul B intră în scenă prin dreapta. El poartă același maieu colant ca și actorul A, numai culoarea este diferită. Actorul B aduce cuburile 2 și 3, unul peste altul cu multă ușurință. Le depune cu grijă pe pămînt. Le schimbă locul. Își ia avînt și sare peste cubul 2. Își ia avînt și sare peste cubul 3. Se clatină. Cade." [1]

Jocul se repetă mereu, pînă cînd în scena finală, fiecare dintre cei doi, sare peste cîte un cub, cade înăuntru și dispare. În felul acesta, omul se configurează în exclusivitate doar prin limbajul gestual ca un personaj clownesc. Dar o dată cu aceasta, metamorfoza personajelor din farsa contemporană, este împinsă pînă la ultimele ei consecințe.

Configurîndu-se pe diverse meridiane de existență, urmărit în variatele lui ipostaze de contact cu mediul ambiant, personajul din farsa tragică contemporană este în așa manieră conceput, încît să rămînă în permanență un semn al condiției umane.

Rege, lacheu, escroc, asasin, savant, om obișnuit, tiran, stăpîn generos, bătrîn, tînăr, personajul din farsa tragică este mereu configurat ca o ipostază în existență, destinată să sugereze eșecul.

De aceea, el este omul de la margine, vagabondul sau intelectualul neputincios, suveranul detronat de evoluția timpului, judecătorul nimicit de sistemul care-l aneantizează, clownul din ospiciu, ratatul paralizat de mirajul faptei.

Dat fiind specificul personajului din farsa tragică, atît ca manieră de construcție, cît și ca semn al unei realități stranii, judecata lui Faust Bradesco despre „eroii" lui Ionescu, ni se pare aberantă prin însuși unghiul clasi-

---

[1] Arrabal, *Théâtre panique*, Cristian Bourgois Editeur, 1967, pp. 52—54.

cizant de apreciere a unui teatru, care refuză o asemenea interpretare. „Ionescu, scrie el, ajunge să creeze tipuri, dar aceasta nu ne sperie. Acestea sînt tipuri, așa cum le cunoaștem, cu care ne putem înțelege. Nu este vorba de personaje abstracte care joacă pentru noi pentru a arăta că știu juca. Eroii lui Ionescu sînt tot atît de vii și reali, ca și propriile noastre persoane și în această noțiune se manifestă cristalizarea temporalo-spațială a operelor sale" [1]

Metamorfoza personajului din farsa tragică, demonstrează că în raporturile cu *antilumea, noneroul* își păstrează doar arareori o anumită consistență care să-l apropie de tipul din teatrul tradițional. El se poate anonimiza prin denominalizare, se dezintegrează, trăiește în aparență, se comunică în exclusivitate prin limbaj indicativ sau pantomimă.

Mișcarea lui este regresivă; sugerînd retragerea în elementar, constituirea prin stereotipie.

Sensul protestatar al unui asemenea personaj rezultă din însăși ipostaza lui de damnat la o existență de clown.

Expresie a stereotipiei omului din secolul XX, noneroul apare ca o consecință a legilor societății de consum, ca un simptom al degradării omului, impulsionat de căutarea unor valori degradate într-un univers degradat. Înfățișat ca un semn al condiției noastre umane, noneroul contemporan este conceput dintr-o perspectivă profund pesimistă.

---

[1] Faust Bradesco, *Le monde étrange de Ionesco*, Promotion et Edition, Paris, 1967, p. 42.

Scanned with CamScanner

TIMP ȘI SPAȚIU ÎN FARSA TRAGICĂ

GENERALITĂȚI. TIMPUL

Prin însuși specificul surselor sale de creație, dramaturgia tradițională constituie o permanentă referință la un anumit timp și spațiu real prin care se configurează specificul unei epoci și a unor comportamente umane.

Este cunoscut doar faptul că în teatrul mitologic grec, indicațiile informaționale care anticipează operele sînt de așa natură, încît nu eludează specificul unei civilizații de extracție istorică. În acest sens, decorurile sînt concepute în așa manieră, încît referințele istorice și geografice sînt evidente.

Cunoscuta tragedie a lui Sofocle, *Electra*, este anticipată de asemenea indici informaționali: „În depărtare se deschide cîmpia Argolidei. În piața Micenei sînt altarele zeilor. Spre miazănoapte, templul lui Apolo și spre răsărit acela al Herei. Este în zori de zi. Deodată intră Oreste, Pilade și Bătrînul. Se opresc în fața palatului lui Agamemnon.“ [1]

O asemenea spațialitate evocatoare, susținută de informații care duc la o anumită epocă, constituie o preocupare constantă a dramaturgiei tradiționale și ea poate fi adeseori întîlnită și în teatrul contemporan.

De la Sofocle și Euripide pînă la Racine și Goethe, Claudel și Ibsen, O'Neill și Dürrenmatt, tragedia, drama și farsa tragică se desfășoară într-un timp și spațiu determinat, care trimite spre istoria și etnografia unei civilizații, ca și la geografia unui spațiu ce poate fi recunoscut.

Conceput ca *mimesis*, teatrul tradițional se comportă față de realitatea exterioară cu o anumită fidelitate pe care ficțiunea artistică nu o infirmă.

Timpul din teatrul aristotelic rămîne întotdeauna o durată proiectată într-un spațiu bine determinat, crono-

[1] Sofocle, *Electra*, E.P.L., 1965, p. 131.

Scanned with CamScanner

logia evenimentelor respectînd o anumită ordine calendaristică, chiar și atunci cînd intriga este proiectată într-un spațiu și timp mitologic.

Pe măsură ce interesul pentru specificul unei epoci devine din ce în ce mai marcat, spațiul și timpul evocator însumează detalii informaționale din ce în ce mai bogate. Ni se pare în acest sens, semnificativ faptul că indicațiile anticipatoare ale actului I din *Rața sălbatică* de Ibsen sînt așa de bogate încît pot fi comparate cu unele pagini din romanele balzaciene: „...Camera de lucru mobilată frumos și confortabil, raft cu cărți, fotolii; la mijloc, un birou cu hîrtii și registre, lămpi aprinse, cu abajururi verzi, în așa fel, încît încăperea să fie luminată slab. În fund, între draperiile trase în lături, o ușă cu două canaturi, deschisă. Prin ușa aceasta mare se vede o încăpere mare, elegantă, luminată puternic de lămpi și candelabre..." [1] Și aceste indicații continuă, Ibsen lăsîndu-i regizorului și pictorului scenograf un mic spațiu de recul în configurarea unei ficțiuni literare.

Trebuie să precizăm însă că prezența unor asemenea indici informaționali nu se constată doar la scriitorii tributari naturalismului, gata să dea un spațiu fotografic cît mai real al epocii. Un dramaturg contemporan, de talia lui Dürrenmatt, atunci cînd folosește istoria ca punct de plecare în teatrul său, se apropie de rigoarea spațiului și a timpului din dramaturgia clasică. Indicațiile autorului la actul I din *Romulus cel Mare* sînt foarte precise. „Dimineața timpurie a unei zile de martie a anului 476. La reședința de vară a împăratului sosește, călare pe un cal istovit, gata să se prăbușească, prefectul Spurius Titus Mamma, comandantul cavaleriei." [2]

Dar mult mai elocvent ni se pare faptul că uneori asemenea detalii deosebit de bogate sînt introduse în însuși textul operei de teatru.

Ilustrînd școala teatrului epic într-o manieră cu totul caracteristică, dramaturgul american Thornton Wilder transformă regizorul într-un personaj care apare pe sce-

---

[1] Ibsen, *Teatru*, vol. III, E.L.U., 1966, p. 9.
[2] Fr. Dürrenmatt, *Romulus cel Mare*, E.PL., 1965, p. 5.

Scanned with CamScanner

nă, avînd rolul unui comentator. În piesa *Orașul nostru*, comentatorul relatează detalii despre timp și spațiu, care prin exactitatea lor par vădit ostentative. „Orașul se numește Grover's Corners, e situat în New's Hampshire, exact la hotarul regiunii Massachusetts : la 42 de grade și 40 de minute latitudine și 70 de grade și 37 de minute longitudine. Primul act ne prezintă o zi din orașul nostru. Ziua e 7 mai 1901. Se face ziuă.“ [1]

După aceasta, comentatorul aglomerează în același mod programatic, detalii de ordin topografic. „Ei, și acuma să vă spun mai degrabă cum arată orașul nostru. Acolo, e Strada mare. Ceva mai încolo e gara, calea ferată trece pe aici. Cartierul polonezilor e dincolo de linie și tot acolo locuiește un grup de familii canadiene. În partea aceea e Biserica congregată, peste drum cea presbiteriană. Biserica Metodistă și cea Urbariană sînt dincolo. Cea Baptistă e în vale, pe malul rîului. Cea Catolică e în cealaltă parte, peste linie. Aici e Primăria și Poșta, la un loc, temnița e la subsol.“ [2]

Spre deosebire de acest gen de teatru, o anumită direcție a farsei tragice din secolul XX, care tinde, ca și artele plastice, spre nonfigurativ, aduce o altă manieră de înscriere a realității în timp și spațiu. Metamorfoza aceasta profundă a conceptelor de timp și spațiu, anticipată de Jarry, Apollinaire, Wedekind și Pirandello, ajunge să se sincronizeze nu numai cu aceea din artele plastice ci și cu cea din film și noul roman.

Dizolvarea realității în farsa tragică se produce printr-o multiplicare a planurilor spațiale și temporale. De aceea, timpul conceput ca o mișcare proiectată în spațiu, pe care în teatru ar ilustra-o intriga cu cronologia ei calendaristică cunoscută, cînd un *eveniment-cauză* anticipează un alt *eveniment-efect*, începe să fie din ce în ce mai rar întîlnit în această structură lineară.

Cu puține excepții, autorii de farse tragice își deplasează atenția de la timpul fizic, linear, spre timpul interior, a cărui trăire afectivă are efecte sensibile nu numai asupra

---

[1] *Teatru american contemporan*, vol. I, E.L.U., 1966, pp. 451—452.

[2] *Op. cit.*, p. 452.

duratei, ci și asupra raporturilor dintre planurile temporale.

În felul acesta, alături de *timpul calendaristic al lumii*, își face apariția în teatrul contemporan, *timpul individual*, perceput prin intuiția internă a duratei.

În *Jurnalul* său, Max Frisch, referindu-se la timpul conceput ca o eternă trecere, scrie : „Poate trebuie să se facă distincție între timp și trecere, timpul pe care îl indică ceasul și trecerea pe care o simțim ca trăire, ca existență a noastră opusă alteia, neantul denumit moarte. Și animalul își simte moartea sa, altfel nu ar avea nici un fel de frică. Dar animalul nu are conștiință, nu are unitate temporală sau un sprijin pentru reprezentarea sa. El nu se sperie în fața unui ceas sau a unui calendar, nici măcar în fața unui calendar al naturii. El poartă moartea ca ceva atemporal, deci ca ceva mereu prezent ; noi trăim și murim în fiecare clipă, amîndouă în același timp, viața fiind însă mai scurtă ca cealaltă, mai rară. Și cum noi nu putem trăi decît murind în același timp, folosim viața, la fel ca soarele jarul său. Noi întrunim aceste continue căderi în neant, de aceea ne gîndim la moarte, în care vedem întotdeauna o cădere, care devine pentru noi o comparație pentru ceva neprezentabil, pentru o vizibilă cădere în timp.“ [1]

Dar conceptul de timp individual sau timp interior pe care Max Frisch îl definește în *Jurnalul* său, reprezintă doar una din perspectivele posibile asupra timpului, care va avea o largă rezonanță în teatru.

Fr. Dürrenmatt a simțit și el nevoia să-și precizeze atitudinea față de conceptul de timp în teatru, în așa manieră încît să poată justifica și propria sa viziune asupra timpului, cît și pe aceea prezentă în operele altor dramaturgi pentru care manifesta o vădită simpatie. În *Probleme de teatru*, dramaturgul elvețian scrie că „O operă de teatru nu este totuși legată numai de un anumit loc, existînd de asemenea un timp anumit. Așa cum scena reprezintă un anumit loc, ea reprezintă de asemenea timpul, timpul cît durează acțiunea (și timpul în care

[1] M. Frisch, *Tagebuch*, Knaur, 1968, p. 134.

Scanned with CamScanner

aceasta evoluează)... În general, acțiunile apar pe scenă ca o succesiune : în farsa magică *Moartea în ziua nunții de Nestroy*, pentru a da un exemplu, există două acte care sînt jucate simultan, dar simultaneitatea aceasta este realizată cu îndemînare, încît acțiunea actului doi este sugerată prin zgomotele de culise ale actului întîi, iar acțiunea actului întîi este susținută de zgomotele de culise ale actului doi... și alte exemple despre folosirea timpului pot fi cu ușurință aduse ca posibilitate a teatrului. Timpul poate fi comprimat, prelungit, grăbit, oprit, repetat." [1]

Referindu-se la modalitatea de utilizare a timpului de către Th. Wilder în *Orașul nostru*, Fr. Dürrenmatt subliniază o comportare specifică a autorilor de teatru epic față de aspectele timpului în teatru. „Dacă în operele de teatru mai noi, autorul se îndreaptă spre public, el încearcă pe această cale să exprime opera de teatru ca o continuitate, ca și cînd o operă în episoade ar fi posibilă. Golul dintre acte trebuie anulat nu printr-o pauză, ci prin cuvînt care devine o punte, prin prezentarea a aceea ce s-a întîmplat între timp sau prin introducerea unor noi persoane." [2]

Este foarte limpede pentru oricine că preocuparea dramaturgului elvețian vizează *timpul scenic*. Apropiat prin respectarea riguroasă a unor unități temporale de specificul poeticii clasice, Fr. Dürrenmatt se distanțează de aceasta prin inovațiile pe care le aduce teatrul epic, la care și el a aderat.

Spre deosebire de Fr. Dürrenmatt, Eugen Ionescu și-a îndreptat atenția spre timpul heraclitean, văzut într-o continuă trecere, a cărui durată interioară este resimțită ca o dimensiune tragică a existenței. Timpul acesta individual, care reprezintă o continuă curgere spre moarte, nu aparține doar noneroilor săi, el fiind una din sursele angoaselor fundamentale pe care le trăiește în permanență însuși scriitorul. De aceea, poate într-o măsură mult mai mare decît propria sa operă dramatică, socotită de autor expresia angoaselor sale fundamentale, *Jurnalul*

---

[1] Fr. Dürrenmatt, Theater probleme p. 20.
[2] *Idem.*

Scanned with CamScanner

constituie mărturia cea mai dramatică pe care ne-o furnizează trăirea sentimentului tragic al timpului care se scurge în moarte.

Proiectarea existenței pe fundalul unui timp heraclitean, îl determină pe Eugen Ionescu să stabilească și el un anumit raport intern, de ordin afectiv, între dimensiunile timpului, reprezentate de prezent, trecut și viitor. „Cînd am observat pentru prima dată că timpul trecea? Sentimentul timpului n-a fost legat în mod imediat de ideea morții. Bineînțeles că la patru sau cinci ani mi-am dat seama că deveneam din ce în ce mai bătrîn, că voi muri. Spre șapte sau opt ani, îmi spuneam că mama mea va muri și eram speriat de această idee. Știam că ea va muri înaintea mea. Acest fapt îmi apărea ca o întrerupere definitivă a prezentului, căci totul era prezent. O zi, o oră, îmi păreau lungi, fără limită. Eu nu le vedeam sfîrșitul. Cînd mi se vorbea de anul viitor, aveam sentimentul că anul viitor nu va veni niciodată.“ [1]

De la această imagine a timpului văzut din perspectiva prezentului, cînd curgerea lui este încă resimțită ca o secvență de film în *ralenti,* Eugen Ionescu ajunge la o altă perspectivă a trecerii, cînd durata interioară se accelerează masiv. „Sînt la vîrsta cînd se îmbătrînește cu zece ani într-un an, cînd o oră nu valorează mai mult de cîteva minute, cînd nu se mai pot înregistra nici sferturile de oră. Și cu toate acestea, fug încă după viață cu speranța s-o apuc în ultimul moment, ca cineva care sare pe treptele unui vagon de tren care pornește.“ [2]

Conceptul de timp calendaristic, convertit în timp scenic și timp interior, configurat ca o dimensiune tragică a noneroului din farsa tragică, proiectat pe o existență văzută ca o eternă trecere de Ionescu, ca o încremenire în prezent la Beckett, ca o prezumtivă cezură între trecut și prezent de Pinter, se definește într-o epocă în care filozofia, științele pozitive, psihologia și psihanaliza, au sporit în mod sensibil imaginile planurilor temporale.

---

[1] Eugen Ionescu, *Journal en miettes,* Mercure de France, 1967, p. 13.

[2] *Op. cit.,* p. 33.

Scanned with CamScanner

Metamorfoza aceasta profundă a conceptelor de timp care se diversifică mereu, se produce concomitent cu aceea a planurilor spațiale și numai necesitatea sistematizării, ne duce spre disocierea unui concept de celălalt. Cercetările filozofice contemporane stabilesc astfel anumite distincții între *timpul istoric* și *timpul mitologic timpul fizic* și *timpul biologic, timpul lumii* și *timpul individual, timpul matematic* și *timpul interior.*

Paralel cu disocierile aduse de cercetările filozofice și științifice, conceptele de timp și spațiu au fost supuse unei continue transformări și în arta dramatică. Fără să fie nevoie de stabilirea unei filiații directe, care ar fi și greu de precizat în unele cazuri, se impune să menționăm că de la Pirandello, Apollinaire, Wedekind și Strindberg, pînă la autorii contemporani de farse tragice, prezența timpului interior, suprapunerea de planuri temporale, relativizarea timpului și a spațiului în ultima instanță, au depășit de multă vreme inovațiile tehnice care priveau doar *timpul scenic,* căpătînd o dimensiune filozofică ce vizează ontologia timpului și a individului, în lumina unui anumit *Weltanschauung,* implicat în opera dramatică.

Îmbogățirea modalităților de înscriere a realității în timp și spațiu este evidentă atît în teatru și film, cît și în artele plastice. Dacă imaginea spațiului în teatru are numeroase puncte comune cu aceea din artele plastice și doar în ultima instanță cu aceea din film, planurile temporale permit numeroase analogii cu cele din film și filozofie.

Datorită amplelor posibilități pe care le-a oferit tehnica ingenioasă a filmului, timpul poate fi oprit, demontat, reversibil, reconstituit prin imagini retroactive, sincopat, transferat pe planul amintirii sau proiectat în viitor, redat, prin acțiuni paralele, simultan sau văzut prin alternanța trecut-prezent sau prezent-viitor.

Numeroase procedee de această natură au pătruns și în arta dramatică din zilele noastre și farsa tragică nu este nici ea străină de ele. Dar dacă în film prezența unor asemenea planuri temporale ține adeseori de ordinul exigențelor tehnice ale imaginii oferite de camera de luat

Scanned with CamScanner

vederi, în teatru motivația opțiunii pentru anumite planuri ale temporalității, trimite indirect spre argumente de ordin filozofic.

De aceea, fără să intenționăm să depășim sfera unor simple analogii, considerăm că unele raportări la gîndirea filozofică contemporană sînt utile pentru lărgirea posibilităților de înțelegere a sensurilor timpului din farsa tragică. În felul acesta se poate constata, cum de la *Erlebnisphilosophie*, așa cum era concepută de către Dilthey, filozofia duratei în accepțiunea bergsoniană, pînă la conceptele despre timp și semnificația lui formulate de Heidegger și Sartre, relativismul einstenian, asistăm la o imensă diversificare a acestor concepte care nu rămîn fără ecou în teatru.

Dialectica raportului *trecut-prezent-viitor* cu întreaga orchestrație a unei motivații foarte diverse reprezintă o preocupare constantă a multora dintre filozofii veacului nostru, ca și a unora din veacul trecut.

Pornind de la relația trecut-prezent, gînditorul care a dat un impuls deosebit unei anumite maniere de înțelegere a *timpului interior*, a fost Dilthey. După ce a stabilit o sensibilă deosebire între specificul actului de cunoaștere care vizează fenomenele fizice și cel care permite cognoscibilitatea fenomenelor spirituale, autorul demonstrează că acestea din urmă duc la unitatea eului receptor cu obiectul.

Neputînd fi despărțite, trăirile fac parte dintr-un proces unitar care evoluează în timp. Dilthey ajunge astfel la percepția globală a datelor temporalității, prin specificul trăirii, concepută ca o conexiune structurală care vizează toate dimensiunile timpului. Asocierea între dimensiunile timpului se realizează pe plan afectiv.

Pe această cale, Dilthey ajunge să demonstreze că *amintirea* joacă un rol deosebit de important în cunoașterea noologică, proiectată într-un timp în permanentă trecere.

Prin intermediul amintirii poate fi recunoscut un eveniment din *trecut* și tot pe această cale *prezentul* este integrat într-o anumită conexiune serială.

O primă consecință care rezultă din această viziune asupra timpului vizează relativizarea acestuia prin fac-

Scanned with CamScanner

tori de ordin psihologic, destinaţi să scoată în relief *trăirea individuală,* valabilă doar pentru eul cunoscător. Un alt fapt care ne reţine atenţia se referă la asocierea absolut liberă a dimensiunilor temporalităţii pe planul conştiinţei, invertirile de date temporale fiind oricînd posibile, datorită *memoriei afective.*

Dacă Dilthey aparţine prin datele fundamentale ale filozofiei sale ultimelor decenii ale veacului trecut şi primului deceniu al secolului nostru, H. Bergson reprezintă şi el două epoci, fiind însă mult mai aproape şi prin receptarea sa literară de specificul veacului în care trăim.

Bergson este doar gînditorul care pune în circulaţie conceptul de *durée réelle,* care este opus timpului omogen şi mecanic, specific fenomenelor naturii. Tot el face distincţia între fenomenele naturii care decurg în timp şi temporalitatea caracteristică pentru procesele psihice, care pune în lumină specificul unei conştiinţe în veşnică devenire. Privit din această perspectivă, eul nostru este mereu altul, el fiind asemănat de gînditorul francez cu un ghem care se desface sau se face. În vreme ce materia mecanică stă sub zodia unui prezent continuu, fiinţa umană este într-o eternă trecere, are trecut, prezent şi viitor. Dimensiunile timpului sînt reconstituite prin amintire, care ne introduce în sfera înţelegerii istoriste a continuei deveniri.

Bergson demonstrează şi el, ca şi Dilthey, interferenţele posibile dintre planurile temporale, dar ceea ce reţine în mod deosebit atenţia din plasarea conştiinţei sub zodia continuei deveniri, mi se pare inexistenţa a două momente identice în fluxul eternei deveniri a eului.

Desprinse din filozofia bergsoniană, *multiplicitatea eurilor* şi *discontinuismul psihic,* au avut o largă rezonanţă în creaţia literară, romanul proustian ca şi teatrul expresionist german fiind cele dintîi ilustrări strălucite.

Exprimată prin diverse modalităţi artistice, *durata reală* de factură bergsoniană, este prezentă şi ea în viziunile timpului din farsa tragică. Spre deosebire de aceasta, viziunea temporalităţii în filozofia fenomenologică a lui Heidegger şi gîndirea existenţialistă a lui Sartre se configurează prin elemente şi argumente cu totul diferite.

Scanned with CamScanner

Și Heidegger și Sartre pleacă de la fenomenologia celor trei dimensiuni temporale, dar deosebirile între cei doi gînditori sînt foarte evidente.

Pentru gînditorul german, temporalitatea se configurează ca sens ontologic al *grijii*. În accepțiunea heideggeriană, *grija* este înțeleasă ca o rezultantă a celor trei trăsături ontologice ale lui *Dasein*, care sînt *dispoziția afectivă*, *înțelegerea* și *eșecul*.

Evaluată prin grijă, existența însumează o ființă anticipatoare, aruncată într-o lume în care s-a pierdut. Raportul individului cu lumea, care evidențiază *grija* nu se poate înțelege, după părerea gînditorului german, decît prin plasarea acesteia în *temporalitate*. Existența este deci un proces de temporalizare, timpul fiind un fenomen de exterioritate, ceea ce face ca autorul să numească fazele timpului stări *extatice*. Oprindu-se asupra acestora, Heidegger precizează că foarte mulți gînditori au încercat să explice existența prin prezent, în vreme ce după părerea sa planul temporal definitoriu rămîne viitorul. Acesta este de natură să scoată în relief capacitatea existenței de a se *proiecta spre* posibilitățile sale. Prin însăși natura sa, existența poartă în sine *viitorul*, înțelegerea fiind fundată pe această dimensiune a timpului. Dar înțelegerea autentică a viitorului are loc doar atunci cînd existența este văzută ca un drum spre moarte, cînd individul își asumă viitorul cu moartea lui, ca ceva care îi aparține.

Dacă trăirea autentică impune o asemenea asumare a *viitorului*, ea vizează în aceeași măsură și *trecutul* care poate fi înțeles prin *dispoziția afectivă*, prin asumarea continuă a stării originare de cădere, în vreme ce *prezentul* însemnează *a fi în situație*, *a te decide*, *decizia* ducînd spre înțelegerea *viitorului* prin asumarea *trecutului*, care devine *prezent* prin acceptarea lui.

Heidegger atrage mereu atenția că noțiunile de viitor prezent și trecut nu trebuie înțelese în mod vulgar.

Timpul nu este în accepțiunea sa ceva care se scurge, ci doar faptul de a *ex-ista*. Existența este temporalitate, și totodată plasare a ființei umane în istorie.

Prin temporalitate, existența umană se istoricizează, iar lumea se configurează.

Scanned with CamScanner

Înţelegerea temporalităţii prin *trecutul* care vizează fiinţa căzută în existenţă şi prin *viitorul* care luminează spectrul morţii, corelaţia dintre *temporalitate* şi *grijă*, constituie datele fundamentale prin care ontologia temporalităţii heideggeriene, va exercita şi ea un ecou notabil asupra fenomenului literar contemporan.

Pe calea deschisă de filozofia fenomenologică germană, merge şi J.-P. Sartre în capitolul despre temporalitate din opera sa fundamentală *L'Être et le Néant*. Ca şi Heidegger, gînditorul francez precizează că „Temporalitatea este evident o structură organizată şi aceste trei pretinse elemente ale timpului : trecutul, prezentul, viitorul, nu trebuie concepute ca o colecţie de «data», din care trebuie să se facă o sumă, de exemplu, ca o serie infinită de «acum», dintre care unii nu sînt *încă*, iar *alţii* nu *mai sînt*, ci ca momente structurale ale unei sinteze originale". [1]

Şi Sartre consideră că trecutul nu este ceva izolat, cu o existenţă în sine. El nu poate fi socotit *nimic*, nu poate fi despersonalizat, deoarece el îmi aparţine *mie*, deci este *trecutul* unui anumit prezent.

Autorul respinge un trecut *en soi*, aprioric, cum este sugerat de Heidegger, trecutul ca *être en soi*, în schimb, este conectat de Sartre cu *prezentul* prin reevaluarea acestuia din perspectiva lui *pour-soi*. Conceput, ca *pour-soi*, prezentul este o fugă perpetuă, el are o existenţă în afara lui, care este îndărăt şi înainte.

Aşa cum trecutul trebuie asumat, viitorul este de asemenea conceput şi el din perspectiva lui *pour-soi*, el fiind ceea ce autorul denumeşte *„ce que j'ai à être"*.

În capitolul despre *Ontologia temporalităţii*, J.-P. Sartre cercetează temporalitatea ca succesiune, al cărui principiu ordonator este *înainte-după*. În cadrul *staticii temporale*, precizează gînditorul francez, aceşti termeni sînt fixi, în vreme ce în sfera *dinamicii temporale*, orice *înainte* poate deveni *după* şi orice *după* poate deveni şi el *înainte*. Sartre demonstrează în acelaşi mod că prezenţa celor doi termeni sugerează o anumită *separare* între prezentul imediat şi viitor, dar în acelaşi timp şi

[1] J. P. Sartre, *L'Être et le Néant*, ed. cit., p. 150.

un *act de unificare* între A, ca anterioritate și B ca posterioritate.

Pe de altă parte, Sartre relevă faptul că studiul fenomenologic al trecutului, prezentului și viitorului, permite concluzia că acel *pour-soi*, nu poate exista decît sub forma temporală, el putîndu-se situa pe toate dimensiunile temporalității și ale existenței.

Consecvent cu sistemul său etico-filozofic care relevă importanța opțiunii și a responsabilității, Sartre construiește o fenomenologie a temporalității din aceeași perspectivă, raportul individului cu existența, concretizîndu-se și prin această asumare a faptei văzută în timp.

Dar fenomenologia timpului este realizată și dintr-o altă perspectivă decît cea oferită de Heidegger și Sartre, o contribuție substanțială în acest sens avînd-o G. Bachelard cu opera sa *La dialectique de la durée* (1963). Fenomenologul francez pleacă de la Bergson, față de sistemul căruia se distanțează prin precizarea fundamentală : „noi acceptăm aproape tot, cu excepția duratei" [1]. După părerea lui Bachelard, durata nu se prezintă ca un dat imediat, ci ca o problemă, autorul propunîndu-și să aritmetizeze durata bergsoniană pentru a-i da mai multă fluiditate și precizie. Concluzia pe care Bachelard își propune s-o demonstreze rezultă din afirmația sa că „Timpul este continuu, ca posibilitate, ca neant. El este discontinuu ca existență". [2]

Concepția aceasta dualistă este susținută de argumente din diverse domenii ale cercetărilor moderne. În felul acesta autorul relevă și faptul că o dată cu teoriile despre relativitate, nici timpul fizicianului nu mai este unic și absolut, acceptîndu-se și în acest domeniu *pluralismul temporal*.

După investigații făcute în diverse domenii ca psihologia, fizica relativistă și cuantică, autorul avansează una din ideile sale fundamentale din care rezultă că „timpul spiritului are acțiune în profunzime, pe planuri diferite de planul său propriu de derulare". [3]

---

[1] G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, Presses Universitaires de France, 1963, p. 7.

[2] *Op. cit.*, p. 25.

[3] *Ibid.*, p. 92.

Scanned with CamScanner

Nu se poate bineînțeles afirma că autorii de farse tragice s-au arătat receptivi la toate speculațiile filozofice despre timp. Dar numeroase accepțiuni ale timpului și ale semnificației acestuia au pătruns în dramaturgia contemporană.

Scriitorul care a făcut din timp un adevărat personaj invizibil al operei sale de teatru este Eugen Ionescu. Trăit ca o dimensiune tragică ce trimite spre moarte, timpul este prezența catalizatoare care declanșează conflictele din unele piese ale sale, incită la decizii neașteptate, provoacă dezintegrarea personalității sau realizează o dramatică confruntare cu moartea. Timpul apare astfel ca un fundal permanent pe care este proiectat destinul noneroilor din teatrul lui Eugen Ionescu, iar orchestrația dimensiunilor acestuia este de natură să sublinieze în permanență raportul dintre individ și existență.

Conceput ca o eternă trecere, timpul ionescian este trăit ca durată interioară, fiind relativizat prin afecte puternice, manifestări de amnezie, alienare în timp sau spaima în fața morții. Într-un asemenea univers heraclitean, raportul dintre trecut-prezent și viitor sugerează o permanentă mutație a planurilor temporale, timpul relativizat din teatrul lui Ionescu, fiind de fapt un timp imaginar, o emanație subiectivă a eului.

Integrați într-un asemenea flux al timpului, noneroii lui Ionescu își asumă idealuri de existență sau sînt aneantizați. Roberta cea cuprinsă de nostalgia fertilității sale, aduce viitorul în prezent. Jacques cel confruntat cu destinul său de ins cronometrabil în existență devine un conformist, Choubert în călătoriile lui prin abisurile inconștientului, evoluează pe toate dimensiunile timpului, iar Béranger cel ieșit din neant prin convingerea că *a voi* înseamnă *a putea (Rinocerii)*, intră din nou în neant prin incapacitatea rezistenței în fața disoluției impuse de trecerea timpului.

Forma cea mai frecvent întîlnită în această ontologie a temporalității pe care Eugen Ionescu o realizează în farsele sale tragice este *prezentul*. Dar structura prezentului din teatrul ionescian este o sumă de clipe. În această veșnică trecere, el nu este decît o scurtă adiționare de *acum*. De aceea, cele mai multe farse tragice scrise de

Eugen Ionescu sînt sedimentate pe un prezent lipsit de consistență, de densitate, care se poate dezintegra cu ușurință, permițînd saltul într-un *prezent imaginar* care are ceva din atributele unui viitor apropiat și realizabil sau alunecarea într-un trecut tenebros și confuz.

Dată fiind preocuparea obsedantă a lui E. Ionescu pentru timpul conceput ca devenire spre moarte, considerăm că afirmația lui Faust Bradesco din care rezultă că „Noțiunile de timp și spațiu nu l-au preocupat niciodată pe Ionescu, deoarece ele n-au format niciodată esențialul creațiilor sale“ [1], este lipsită de absolut orice temei. Timpul este personajul invizibil din *Cîntăreața cheală*, *Scaunele*, *Amédée...*, *Viitorul stă în ouă*, *Setea și foamea* etc.

Dar opera majoră în care Eugen Ionescu ajunge să realizeze o vibrație tragică a omului în confruntarea cu devenirea timpului care-l absoarbe în moarte, este *Regele moare*.

Integrat în timp, traiectul existențial din farsa tragică *Regele moare*, ilustrează acea damnare heideggeriană a individului, care proiectat spre viitor, aduce prezentul sub zodia lui *zum Tode sein*.

Dar noneroul lui E. Ionescu nu este construit din pasta morală a omului autentic heideggerian, care-și asumă trecutul de ins predat existenței și viitorul destinat să se încheie cu moartea lui proprie.

Privit din perspectiva unor concepte desprinse din filozofia lui Heidegger, Béranger din *Regele moare* este un om neautentic care a trăit printre lucruri, alături de ceilalți, într-un mod neautentic.

De aceea el nu este familiarizat cu acel *viitor* individual, al său, finit prin propria sa moarte.

Béranger este ancorat în prezent, mereu gata să se dezică de trecut și incapabil să privească spre viitor. În acest flux al prezentului, trăit în stare de somnolență, pentru Béranger nu există decît o sumă de acum. Neavînd conștiința devenirii temporale, Béranger este plasat de Margareta, regina care-l va iniția în misterele morții, în această zonă a prezentului perisabil, care devine trecut.

---

[1] F. Bradesco, *op. cit.*, p. 43.

Scanned with CamScanner

„Erai un drumeț care întîrzie într-un han, uitînd că scopul călătoriei nu e hanul. Cînd îți aminteam că trebuie să trăiești cu conștiința soartei tale ziceai că sînt pedantă.“ [1]

Dar dialogul acesta despre destinul suveranului, care nu voia să se supună trecerii timpului are loc între cele două regine, Margareta fiind chemarea spre moarte, iar Maria invitația la iluzie. Judecata Margaretei despre trăirea în somnolență a regelui, care evită sistematic inițierea în moarte, este neiertătoare, ea este însăși judecata temporalității finite a trăirii individului. „S-a sfîrșit cu zbenguielile, cu huzurul, s-a sfîrșit cu zilele de încîntare, cu chiolhanurile, s-a sfîrșit cu strip-tease-urile. S-a sfîrșit. Ai tot tărăgănat pînă în ultimul minut, nu mai e nici o clipă de pierdut, evident, deoarece e ultima. Mai avem doar cîteva momente ca să facem ceea ce ar fi trebuit să facem de ani și ani de zile.“ [2]

Intre cele două regine care au o concepție absolut opusă despre timp și despre moarte, Béranger este un alienat în timp, prin lipsa de percepție reală a devenirii și a proiectării sale în spațiul morții.

Ieșirea din timp, sugerată de Ionescu printr-un complex arsenal comic sau grotesc, rezultă din neaderența la o realitate potrivnică iluziei. De aceea, Béranger interpretează atît starea sa neliniștitoare, cît și catastrofele naturale, în mod eronat. „Nu știu prea bine ce am, mi-au cam amorțit mădularele, m-am sculat greu, mă dor picioarele ! Mă duc să-mi schimb papucii. Poate că am mai crescut.“ [3]

Timpul catastrofic care duce în mod precipitat spre moarte este spațializat de Ionescu, cu o remarcabilă ingeniozitate. Veleitar, suveranul nu-și poate intui sfîrșitul, el încearcă mereu să se refugieze în fapte. „... pămîntul ăsta care se crapă, granițele care se trag înapoi, cirezile care mugesc, sirenele care urlă, chiar că e prea multă gălăgie. Oricum, va trebui să fac rînduială. O să căutăm să găsim o cale.“ [4]

---

[1] *Regele moare*, în românește de Ion Vinea, în Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. II, E.L.U. 1968, p. 121.
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit.*, p. 125.
[4] *Ibid.*, p. 125.

Scanned with CamScanner

Absorbit astfel de o realitate iluzorie, evident falsă, Béranger nu înțelege simptomele care prevestesc catastrofa. De aceea el trebuie anunțat că va muri. Dar la replica Margaretei „Sire, trebuie să te înștiințez că ai să mori", răspunsul suveranului rămîne mereu caracteristic pentru existența sa somnolentă, neautentică. „Dar știam asta, bineînțeles. O știm cu toții".

Ieșirea din temporalitate și disperarea printre ceilalți, nu-l poate duce însă pe rege la asumarea ideii propriei sale morți. Ionescu subliniază alienarea lui Béranger în timp și prin lipsa de concordanță între timpul său individual și timpul lumii, sau, cum ar spune Hőnigswald, între *timpul imanent* și *timpul tranzitiv*.

REGELE : ...Ce năravi ai, Margareta, să-mi vorbești de lucruri neplăcute, de cum răsare soarele.

MARGARETA : E ziua în amiaza mare.

REGELE : Nu e amiază. Ba da, e amiază. N-are a face. Pentru mine e dimineață. N-am mîncat încă nimic. Să mi se aducă micul dejun." [1]

Infuzat din afară de ideea morții, regele o proiectează într-un viitor îndepărtat, nedefinit, în care el va decide asupra datei sfîrșitului său. Privit din perspectiva *grijii* pe care o poate provoca sentimentul morții, timpul se dilată excesiv.

REGELE : Iar începeți ? Mă plictisiți ! Am să mor, da, am să mor. Peste patruzeci de ani, peste cincizeci de ani, peste trei sute de ani. Mai tîrziu. Cînd oi vrea eu, cînd voi avea vreme. Cînd m-oi hotărî." [2]

În fața spectrului morții care se insinuează obsedant, Béranger încearcă o evadare în trecut. Iluzia reversibilității timpului este întreținută de regina Maria.

Și astfel, în vreme ce pentru ceilalți devenirea spre moarte înregistrează un ritm din ce în ce mai accelerat, pentru cuplul Béranger-Maria rămîne însă deschisă iluzia refugierii din prezentul care se poate converti într-un viitor catastrofic.

---

[1] *Op. cit.*, p. 126.
[2] *Op. cit.*, p. 127.

Scanned with CamScanner

REGELE : Să se întoarcă vremurile de odinioară.
MARIA : Să fim iarăşi acum douăzeci de ani.
REGELE : Să fim iarăşi săptămîna trecută.
MARIA : Să fim iarăşi ieri-seară. Întoarceţi-vă, timpuri, întoarceţi-vă, timpuri ! O, timpule, opreşte-te !" [1]

Dar timpul individual nu este numai ireversibil, el se înscrie între limite finite. Devine în cele din urmă neant. Epuizarea timpului, marcarea lui accelerată, forţa lui agresivă etc. este întotdeauna reliefată de Margareta, regina-moarte. „Nu mai există timpul. Timpul s-a topit în mîna lui." [2]

Confruntată mereu cu moartea, dialectica planurilor temporale este şi ea supusă unei continue mutaţii subiective. În momentul în care Béranger acceptă moartea biologică ca pe o catastrofă inevitabilă, doreşte să supravieţuiască prin amintirea celorlalţi. Proiectarea într-un viitor dincolo de moarte, deci în eternitate, este sugerată de Ionescu prin ancorarea noneroului în amintire. „Lumea să-şi amintească de mine. Să plîngă. Să se întristeze. Să mi se păstreze amintirea în toate manualele de istorie." [3]

Replica antiiluzionistă, destinată să anuleze posteritatea ca muzeu imaginar, vine tot din partea Margaretei : „Totul se va păstra într-o memorie fără amintiri." [4]

Familiarizarea cu moartea, trecerea în stare de evanescenţă reprezintă adevărate episoade de ritual prin care autorul îşi comunică lecţia despre asumarea morţii individuale, a propriei morţi.

Confruntat cu timpul care s-a epuizat, eliberat de lucruri, detaşat de plăceri, regele amnezic uită în cele din urmă totul, şi aşezat pe tron, gol şi singur, pierde orice dimensiune de spaţiu şi timp, cufundîndu-se în neant.

Intitulată într-o primă variantă *Ceremonia*, farsa tragică *Regele moare* este o lecţie de iniţiere în moarte, prin confruntarea omului cu destinul, condiţia umană fiind aceea de a trăi *spre moarte*, cum scrie Heidegger.

---

[1] *Op. cit.*, p. 135.
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit.*, p. 30.
[4] *Op. cit.*, p. 60.

În una din paginile sale de jurnal, Ionescu scria că „Înainte de a învăța să trăim, problema este de a învăța să murim. Eu îmi propun. Este momentul. Este ultimul moment.“ [1]

Răspunsul inițiatic este astfel oferit prin *Regele moare*. Dacă acea continuă confruntare a lui Béranger cu timpul pune în lumină un anumit comic grotesc, transcenderea morții noneroului lui Eugen Ionescu, prin sentimentul propriei noastre confruntări cu devenirea spre moarte, are o rezonanță tragică.

Poem dramatic despre eterna trecere, opera lui E. Ionescu reprezintă una dintre cele mai strălucite realizări ale epocii noastre despre ontologia temporalității umane. Caracterul ei antiiluzionist o apropie de datele fundamentale care ni se oferă atît prin fenomenologia lui Heidegger, cît și prin existențialismul lui Sartre, relativ la confruntarea dintre om și moarte ca neant al individului.

Dacă pentru E. Ionescu, timpul este o eternă trecere, pentru S. Beckett acesta apare adeseori ca un prezent încremenit sau ca o suită de *acum*, aptă să se dilate, absorbind astfel atît trecutul, cît și viitorul care se confundă în multe din farsele sale tragice cu *neantul*.

Într-o manieră sau alta, scriitorul irlandez anulează dimensiunile clasice ale timpului, lăsînd să se prăbușească totul în *confuzie*. Autorul *Cenușei* afirmă de altfel fără nici o reticență că epoca noastră stă sub zodia confuziei. „Nu sînt eu, scrie el, cel care a născocit confuzia; nu putem să ascultăm o discuție timp de cinci minute fără să devenim pe deplin conștienți de confuzia inerentă. Ea se află peste tot în jurul nostru și singura noastră șansă în prezent este să-i îngăduim să intre. Singura noastră șansă de înnoire este să deschidem ochii și să vedem starea de confuzie...“ [2]

Exponentul ideii de timp sau a duratei interioare în *Așteptîndu-l pe Godot* este în primul rînd Vladimir.

---

[1] *Preuve*, sept. 1965, p. 3.
[2] S. Beckett, *Destăinuiri*, Secolul XX, 1968, nr. 3, p. 6.

Scanned with CamScanner

Dialogul său cu Estragon despre *trecut* constituie actul de proiectare a alianței lor ontologice într-un timp situat sub zodia confuziei :

VLADIMIR : *Cînd mă gîndesc... de pe atunci... mă întreb... ce ai fi devenit tu... fără mine.*

După această replică care duce spre un trecut nedeterminat urmează alta, care doar în mod aparent, trimite spre un timp istoric precis : „Trebuia să mă gîndesc la asta acum o veșnicie, pe la 1900...“ [1]

Dar trăind într-un permanent vid existențial, cei doi clowni nu pot marca *trecutul* prin nimic precis. Timpul în care ei trăiesc este o imensă sursă de proiectare a confuziei în conștiință.

ESTRAGON : Am mai venit și ieri.
VLADIMIR : A, nu, aici te-nșeli...
ESTRAGON : Dar ce-am făcut noi ieri ?
VLADIMIR : Ce-am făcut ieri ?
ESTRAGON : Da.
VLADIMIR : Păi... (supărîndu-se). Cînd e vorba să arunci îndoială în sufletul omului, nu te întrece nimeni. [2]

Absența unui criteriu de demarcație a timpului, introduce și momentul eventual al sosirii lui Godot în sfera maximei ambiguității. De aceea, Beckett aneantizează obișnuita cronologie calendaristică, polemizînd într-un anumit fel cu textul biblic în legătură cu *grația* care nu se știe niciodată cînd se va pogorî asupra omului.

ESTRAGON : Ești sigur că astă seară ?
VLADIMIR : Ce ?
ESTRAGON : Că astă seară trebuie să-l așteptăm ?
VLADIMIR : El a zis că sîmbătă (scurtă pauză). Așa mi se pare.
ESTRAGON : După muncă.
VLADIMIR : Cred că am notat tot (își scotocește buzunarele arhipline cu tot felul de gunoaie).

---

[1] S. Beckett, *Așteptîndu-l* pe Godot, Secolul XX, 1968, nr. 3, p. 9.
[2] *Op. cit.*, p. 12.

ESTRAGON : Dar în care sîmbătă ? Și apoi e azi sîmbătă ? Nu e mai degrabă duminică ? Sau luni ? Sau vineri ?

VLADIMIR (privește înnebunit în jurul lui, ca și cum data ar fi scrisă pe peisaj) : Nu se poate.

ESTRAGON : Sau joi ?

VLADIMIR : Cum să facem ? [1]

Ambiguizarea timpului calendaristic prin confuzia zilelor, este sporită de scriitor prin relativizarea creată de timpul indicat prin ceas. Suprapunerea acestuia peste durata interioară într-un univers care și-a pierdut orice coloană axială, face ca trăirea în *devenire* să alunece în același inevitabil neant. Evident că ceasul celor doi vagabonzi este în mod programatic sugerat prin mișcarea oferită de timpul astral.

POZZO : Cît e ceasul ?

ESTRAGON (cercetînd ceasul) : Să vedem...

VLADIMIR : Șapte ?... Opt ?

ESTRAGON : Depinde de anotimp.

POZZO : E seară. (Tăcere. Estragon și Vladimir privesc amurgul).

ESTRAGON : Parcă s-ar înălța...

VLADIMIR : Nu se poate.

ESTRAGON : Parcă ar fi zorile.

VLADIMIR : Nu vorbi prostii. Acolo e apusul.

ESTRAGON : Ce știi tu ?

POZZO (cu spaimă) : E seară ?

VLADIMIR : De altfel, nici nu s-a clintit.

ESTRAGON : Îți spun că se înalță.

POZZO : De ce nu-mi răspundeți ?

ESTRAGON : Fiindcă nu vrem să spunem o tîmpenie. [2]

În vreme ce Vladimir este un obsedat de timp, deși rămîne într-o permanentă incertitudine, Estragon pare a fi un amnezic. Înscrisă în trecutul său, amintirea lui Pozzo nu poate fi adusă la suprafața memoriei decît prin senzații elementare de ordin biologic. Pe această cale,

[1] *Op. cit.*, p. 13.
[2] *Op. cit.*, p. 55.

Scanned with CamScanner

Estragon își aduce aminte că Pozzo i-a *ars cîteva șuturi*", dar apoi i-a dat oase.

Destinată să sugereze incertitudinea și confuzia, farsa tragică scrisă de Beckett are o intrigă circulară, înscrisă într-un spațiu circular. Proiectate pe banda elastică a unui prezent extensibil, cînd în trecut, cînd în viitor, evenimentele prezumtive din *Așteptîndu-l pe Godot* se rostogolesc, de fapt, într-un vid existențial. De aceea, încremenirea timpului beckettian din această farsă tragică este doar aparentă. Durata interioară este și în acest caz regresiune biologică, deci devenire spre moarte. Ca și în *Ce zile frumoase*, și în *Așteptîndu-l pe Godot*, eroziunea timpului sugerează imaginea existenței ca eșec, itinerariul unor destine individuale a căror lentă metamorfoză nu poate înlătura obsesia morții.

Personajul care marchează timpul ca existență surpată prin moarte este Pozzo. „Tot n-ai terminat să mă otrăvești cu poveștile dumitale de timp, îi spune el lui Vladimir. E o nebunie. Cînd ? Cînd ? Într-o bună zi nu-ți ajunge ? Într-o bună zi ca toate zilele, el a amuțit, într-o bună zi eu am orbit, într-o bună zi o să surzim, într-o bună zi ne-am născut, într-o bună zi o să murim, în aceeași bună zi, în aceeași bună clipă, nu-ți ajunge ? (Mai cumpănit.) Ele nasc călare pe un mormînt, ziua strălucește o clipă, apoi se face iar noapte..." [1]

Farsă a unei existențe, concepută ca agonie continuă între viață și moarte, între speranță și eșec, opera dramaturgului irlandez este totodată un adevărat poem dramatic heideggerian despre timp.

O primă constatare care se impune de pe acum rezultă din faptul că timpul trăit, timpul linear (rațional), timpul cosmic, ziua, ora, anul etc. sînt reconstituiri realizate prin reflexul continuu în viața cotidiană.

Privită din această perspectivă, derularea în timp poate însemna *dorință, insatisfacție, privațiune*, de unde rezultă nevoia compensației psihice, realizată prin saltul în imaginar. Referindu-se la această stare de lucruri, H. Lefebvre precizează că „Imaginarul propriu-zis face

[1] *Op. cit.*, p. 58.

parte din cotidian. Fiecare solicită în fiecare zi (sau fiecare săptămînă) raţia sa. Totuşi, imaginarul prin raportul său la cotidianul practic (constrîngere şi apropiere), are un anumit rol : să mascheze predominarea constrîngerilor, slaba capacitate de apropiere, acuitatea conflictelor şi a problemelor reale.“ [1]

Mergînd mai departe în analiza acestui fin proces dialectic între real şi imaginar, acelaşi autor adaugă că „Între practică şi imaginar se inserează sau mai degrabă se insinuează «investirea», oamenii proiectează dorinţa lor asupra unui grup sau altul de obiecte sau asupra unui grup sau altul de activităţi : casa, apartamentul, mobilierul, bucătăria, plecarea în vacanţă, «natura» etc. Această investire conferă obiectului o dublă existenţă, reală şi imaginară.“ [2]

Faptul acesta se reflectă în mod evident şi asupra *timpului trăit*. Integrat în *prezent*, cotidianul trăit prin *dorinţă* şi insatisfacţie, reprezintă o sursă continuă de evaziune în imaginar. Una din farsele tragice care ilustrează cu deosebită plasticitate raportul dintre *prezentul real* şi *prezentul imaginar*, este cunoscuta operă a lui J. Genet, *Balconul*.

Personajele din farsa scriitorului francez reprezintă o suită de inşi obişnuiţi care au sentimentul unei continue frustrări în existenţă. Dorinţele nerealizabile declanşează o continuă refulare, iar eliberarea de obsesii nu se poate realiza decît printr-un permanent refugiu în universul imaginar. În felul acesta, J. Genet realizează în *Balconul* o subtilă alternanţă între *prezentul real* şi *prezentul imaginar*.

Lumea magică din opera scriitorului francez, care permite evaziunea din prezentul real, este reprezentată de bordelul cu totul neobişnuit al doamnei Irma. În acest *Mare Balcon*, prostituatele sînt un fel de actriţe care-i stimulează pe clienţii lor să se defuleze prin transpunerea într-un *timp dorit* şi într-o postură spre care năzuiesc. Prezentul imaginar devine în felul acesta o continuă

---

[1] H. Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, p. 172.

[2] *Op. cit.*, p. 170.

repetiție. Astfel un ins oarecare joacă pentru o sumă fixă rolul unui episcop, altul își asumă condiția unui general care moare victorios pe cîmpul de luptă, altul adoptă poza unui judecător care-i pedepsește cu asprime pe inculpați.

Palatul iluziilor întreținut de doamna Irma devine o modalitate de eludare a constrîngerilor din existența cotidiană meschină. Noneroii lui J. Genet nu caută nici ei valori autentice într-o lume autentică.

Prin intermediul iluziei care se dilată provizoriu pînă la contopirea cu rolul asumat, ei optează pentru cele mai diverse ipostaze în existență, unul voind să fie, de pildă, un cerșetor sordid, altul lăcătuș etc. Nimeni nu încearcă însă evadarea din prezent prin adoptarea măștii șefului poliției și acesta este îndurerat fiindcă consacrarea lui prin mit nu se produce.

Personajele din *Balconul* văzute din perspectiva prezentului cotidian, real, sînt ființe obișnuite, oameni banali, obsedați de diverse complexe. Alternanța dintre *prezentul real* și *prezentul imaginar* introduce aceste personaje într-un timp ciclic. Epuizată provizoriu, iluzia din palatul oglinzilor se convertește din nou în realitate cotidiană, iar aceste ființe frustrate revin, calme și purificate, la grijile vieții zilnice, manifestîndu-se normal.

Confuzia dintre *timpul real* și *timpul imaginar* este întreținută printr-un întreg arsenal de mijloace apte să iluzioneze, încît spectatorul nu poate nici el distinge cu ușurință saltul dintr-o dimensiune temporală în alta. Bordelul seamănă cu un altar. Un episcop înveșmîntat, se roagă, apoi îi cere „credincioasei" de la picioarele sale, să se confeseze. Abia după ce scriitorul întrerupe iluzia, se constată că episcopul nu este episcop, iar „credincoasa" este și ea o pensionară a bordelului doamnei Irma.

Dar ceea ce iubesc aceste personaje, care se retrag episodic din prezentul cotidian, este iluzia, nu împlinirea ei. Privindu-se în oglindă, falsul episcop spune : „Majestatea și demnitatea pe care persoana mea o iradiază nu-și are originea în atribuțiile slujbei mele sau în meritele mele personale. Majestatea și demnitatea care emană din

Scanned with CamScanner

mine sînt de natură tainică... Eu vreau să fiu episcop în singurătate, izolat, pentru a realiza aparența". [1]

Dar confruntarea dintre prezentul real și cel imaginar nu se produce doar prin această simplă intrare și ieșire din rol, care capătă aspectul solemn al unui teatru de ceremonial. Clienții din palatul iluziilor sînt aduși și ei în cele din urmă în fața unei situații-limită. Instalarea în prezentul imaginar este întreruptă de împușcăturile mitralierelor care anunță revolta împotriva unor vechi mituri și instituții. Conducătorul ei este un ins care reparase instalațiile din Marele Balcon al doamnei Irma.

Răsculații vor să anuleze un trecut perimat cu toate instituțiile lui opresive. Și astfel este ars palatul regal, iar regina și episcopul sînt uciși, singurul exponent al acestei lumi, care scapă cu viață, este șeful poliției, el făcînd parte de altfel din rîndul coproprietarilor bordelului.

Pentru a salva trecutul, acesta încearcă să transforme prezentul fictiv în realitate continuă. Și astfel, cînd răsculații sînt gata să izbîndească, pe Marele Balcon apar regina, episcopul și generalul, care reprezintă puterea instituționalizată. De fapt pe balcon apăreau trei personaje costumate, patroana bordelului fiind travestită în regină, iar cei doi care jucau rolurile episcopului și al generalului, sînt aduși în situația de a transforma ficțiunea în realitate.

Devenită publică, masca personajelor care se refugiau provizoriu în universul imaginar, nu mai poate fi abandonată. Dacă *prezentul* ca ficțiune era terapeutic, eliberator de complexe, funcția reală, exercitată în existența cotidiană, își pierdea orice putere magică. De aceea, convertirea rolului în act devine apăsătoare și clienții doamnei Irma doresc ieșirea din act ca funcție cotidiană și reîntoarcerea la jocul cu efecte de defulare, reprezentat de adoptarea provizorie a măștii.

Cînd o altă răscoală izbucnește și trecutul este din nou instaurat se întorc cu plăcere la vechile lor roluri,

---

[1] J. Genet, *Le Balcon*, Barbezat, 1962, p. 22.

Scanned with CamScanner

jocul cu iluzia, fuga episodică din *prezentul real* în cel imaginar, fiind socotite singura cale aducătoare de satisfacție.

Singurul personaj care nu înțelege jocul lucid al alternanței dintre cele două forme ale prezentului, este Roger. Pentru el intrarea în timpul fictiv însemnează identificarea totală cu rolul. Masca pe care el o adoptă este aceea a șefului poliției care, înfrîngîndu-i pe răsculați, capătă aureola unui erou național. „Dacă bordelul există, spune Roger, și dacă am dreptul să vin aici, am de asemenea dreptul să reprezint destinul personalității alese sau poate al meu, pînă la capăt... Am dreptul să mă unesc cu soarta lui..." [1]

Urîndu-și adversarul cu al cărui destin se identifică pe planul iluziei, Roger îl castrează, operația săvîrșindu-se, de fapt, asupra sa. Fenomenul de alteritate a eului se produce și în acest caz prin evadarea într-un prezent imaginar.

Antiiluzionistă, farsa tragică scrisă de J. Genet produce breșa în iluzie prin dilatarea excesivă a acesteia. Cele două planuri temporale care alternează reprezintă, de fapt, identificarea cu iluzia și antiiluzia.

Durata interioară din *Balconul* lui J. Genet reprezintă matricea generatoare de trăiri onirice, iar timpul real se confundă cu antiiluzia.

Dacă în *Balconul*, timpul trăit nu reprezintă totuși un factor fundamental, în *Tinerețea ilustrată* de Arrabal, sentimentul timpului ca eternă trecere constituie însăși substanța intrigii. Autorul își concepe în mod programatic opera în acest sens. De aceea, înseși indicațiile de decor și regie sînt destinate să sugereze devenirea, martorul care asistă la o scenă erotică a unor tineri, fiind pus să citească o carte despre *Relativitatea timpului* al cărui titlu trebuie să fie vizibil pentru spectatori.

Din itinerariul unei existențe, Arrabal surprinde două etape fundamentale ale *timpului biologic*, marcate de tinerețe și bătrînețe. Transferul pe plan interior este făcut de scriitor printr-un subtil procedeu de erotizare a timpului. Destinate să reprezinte specia integrată în de-

[1] *Op. cit.*, p. 199.

venirea temporală, cele două personaje sînt *el* și *ea*. Ele se definesc prin replică și comportament.

Tinerețea se consumă astfel într-un prezent puternic erotizat, replica subliniind un anumit romantism juvenil, conceput chiar prin aspectele sale parodice ca o permanență umană.

EL : Ești frumoasă, foarte frumoasă și te iubesc.

EA : Mă iubești.

EL : Din gura ta ies nenumărate fructe mascate care dansează în jurul tău un val al ezitării.

EA : Cum sînt mîinile mele ? (Își lipește fața de pămînt și se acoperă cu cămașa).

EL : Îți văd mîinile. Ai două mîini drepte și trei stîngi. Sînt albe ca șase sute de divine comedii, iar degetele tale sînt ca o constelație de minuscule terenuri de aterizare pentru helicoptere și îngeri exterminatori.

EA : Și picioarele mele ?

EL : Picioarele tale zboară ca două sute de păsări negre cu ciocurile pline de poeme.

EA : Ce este fericirea ?

EL : Fericirea ești tu.[1]

Scena aceasta consumată într-un prezent care trădează exaltarea, are ceva din specificul unui ceremonial ce s-a mai repetat exact în aceleași condiții. Erosul juvenil decade în acte de sadism.

EL : (plin de mînie) Dă-mi piciorul.

EA : Te rog fii bun și nu-mi face rău.

EL : Ți-am spus să-mi dai piciorul.

EA : Te iubesc, te iubesc cu pasiune. Cînd te privesc, s-ar părea că un saxofon în flăcări se plimbă prin corpul meu.

EL : Dă-mi piciorul.

EA : Iată-l (el îi scoate ciorapul. Caută urzici. Nu găsește).

EA : Nu găsești urzici ?

EL : Spune-mi unde se găsesc.

EA : Mai jos, după tufa aceea de iarbă. (El revine cu urzicile).

---

[1] Arrabal, *Théâtre panique*, pp. 37—38.

Scanned with CamScanner

EA : Nu. Te rog, nu mă freca mai ales pe glezne, aceasta este zona cea mai sensibilă. (El o frecă pe glezne. Ea plînge, strigă).[1]

După acest episod, autorul realizează o imensă sincopă de timp. După momentul acesta plasat într-un prezent care pune în lumină un timp biologic erotizat de impulsurile tinereții, Arrabal reprezintă același ceremonial, proiectat într-un alt *prezent* trăit din perspectiva bătrîneții. Prezentul îndepărtat a devenit doar o amintire, el a căpătat caracterul unui trecut pe care *ea* îl dorește reversibil, nu numai prin retrăirea lui afectivă pe planul memoriei, ci ca *act*.

Bătrîna îi cere unui *om*, martorul de altădată al scenei de tinerețe să-i împlinească o anumită dorință, *el* fiind absent.

BĂTRÎNA : Vă rog, frecați-mi piciorul cu urzici.
OMUL : Dar o să vă fac să suferiți.
BĂTRÎNA : Vă rog !
OMUL : (care o freacă) Bine, dar plîngeți.
BĂTRÎNA : Nu, nu, continuați !
OMUL : Dar plîngeți.
BĂTRÎNA : (Foarte încet, fără să geamă). Plîng, pentru că acum șaizeci de ani... un băiat... cînd îl priveam, s-ar fi putut spune că un saxofon în flăcări se plimba prin tot corpul meu... mă lega de acest arbore... și... (cortina).[2]

Prin repetarea acestui ceremonial erotic sadic, trecutul este adus în prezent, iar timpul biologic se transformă în trăirea lui profundă ca durată interioară. În felul acesta, cele mai variate dimensiuni și aspecte ale timpului intră în preocupările dramaturgilor contemporani. Dürrenmatt, de pildă, care rămîne în cele mai multe cazuri încorsetat între granițele unei temporalități lineare, în spiritul teatrului clasic, scrie totuși una dintre cele mai sumbre utopii literare din epoca noastră. Farsa sa tragică *Acțiunea Vega* este plasată într-un timp și spațiu cosmic, proiectat evident în viitor, deoarece acțiunea piesei se

[1] *Op. cit.*, pp. 41—42.
[2] *Op. cit.*, p. 43.

produce la 300 de ani de la sfîrșitul celui de al doilea război mondial. Deschiderea spre spațiul și timpul cosmic n-a modificat însă în cele trei secole tentativele de re-împărțire a lumii, extinse în acest viitor utopic atît de sumbru și asupra altor planete.

Într-un asemenea timp, cînd pe pămînt există miniștri ai spațiilor extraterestre, secretari de stat pentru diferite planete, oamenii au ajuns într-un fel sau altul pe Marte sau Venus, relațiile guvernelor de pe globul nostru cu aceștia trădînd aceeași tensiune existentă și pe pămînt.

Conferința de pe o modernă și comodă navă cosmică, conține referințe calendaristice la evenimentele din epoca noastră, ca și la acelea care ar putea avea loc în acest răstimp.

WOOD : Domnii mei. Am să fac la început o scurtă privire asupra evenimentelor. Pentru noi trebuie să fie limpede ceea ce voim și ceea ce trebuie să facem. Din 1945 n-am mai avut nici un război mondial, deși au trecut 300 de ani. A urmat o perioadă de conflicte parțiale : războiul din Coreea, războiul civil din India, înfrîngerea Australiei și alte conflicte de acest gen. Acum amenință un nou război mondial, îngrozitor. Trei secole s-a pregătit omenirea pentru aceasta. Diplomația cu mijloacele ei, este la sfîrșit. Războiul rece nu se mai poate prelungi mult, pacea nu mai este posibilă, necesitatea de a începe un război este mai mare ca teama de acesta."[1]

Proiectarea evenimentelor într-un astfel de timp catastrofic, subliniază încă o dată fizionomia spirituală a unui scriitor, care apare ca un autentic filozof sceptic al istoriei.

Pe fundalul unui *timp utopic*, dramaturgul desenează imaginea „Lumii libere" (semnul democrației occidentale), care în luptă cu alte puteri, caută aliați pe alte planete. Și cum cei de pe Marte sînt destul de puternici pentru a rămîne neutri, este vizată planeta Venus, unde fuseseră trimiși de pe pămînt atît proscrișii politici de toate nuanțele, cît și hoții de drept comun.

---

[1] Fr. Dürrenmatt, *Das Untemehmen der Wega*, Arche, Zürich, 1958, p. 11.

Scanned with CamScanner

Ca şi Swift în proză, Dürrenmatt transferă valorile pozitive ale omenirii într-o altă planetă, plasată sub zodia unui *viitor fictiv*. De aceea în tratativele cu reprezentanţii lumii de pe pămînt, transformată într-o imensă junglă, cei de pe Venus se simt liberi în pofida condiţiilor vitrege de existenţă. Ei refuză să revină pe globul nostru sau să pactizeze cu el, planeta noastră ajungînd să se confunde cu universul minciunii, al forţei meschine şi dezagregatoare, cu lipsa de libertate.

Proiectată pe acest viitor imaginar, convorbirea dintre Wood, ministrul spaţiilor interplanetare şi Bonstetten, reprezentantul celor din Venus, pe vremuri prieten de studii cu Wood pe pamîntul unde-şi lăsase familia, subliniază coordonatele pe care evoluaseră cele două lumi din această utopie negativă.

După ce Wood îi ameninţase pe cei de pe Venus cu distrugerea cu bombe de hidrogen, are loc despărţirea dintre cei doi oameni pe care îi legase doar *trecutul*, dar nu *prezentul* sau *viitorul*.

WOOD : Rămîi sănătos.

BONSTETTEN : Mori sănătos, vrei să spui. Vasul-spital nu va putea fi ferit de bombele tale.

WOOD : Bonstetten !

BONSTETTEN : Soţul Irenei te va duce la mal.

WOOD : Nu vom arunca bombe. Nu era decît o ameninţare. Nu vă putem constrînge, ar fi o eroare fără sens. Îţi dau cuvîntul meu.

BONSTETTEN : Inutil.

WOOD : Nu sînt un ucigaş.

BONSTETTEN : Da, dar eşti un pămîntean. Nu poţi opri un lucru pe care l-ai putut gîndi.

WOOD : Îţi făgăduiesc.

BONSTETTEN : Nu-ţi vei respecta promisiunile. Misiunea ta a eşuat. Acum îţi este încă milă de mine. Cînd te vei întoarce cu nava ta, mila va scădea şi neîncrederea se va trezi...

WOOD : Eşti prietenul meu Bonstetten. Nu pot ucide un amic.

Scanned with CamScanner

BONSTETTEN : Cînd jertfa nu se vede, se ucide mai ușor, tu nu mă vei vedea cînd mor. [1]

Teama obsedantă a reprezentanților „lumii libere" că cei de pe Venus vor pactiza cu comuniștii, duce la uciderea lor cu bombe atomice. Același Wood, milostiv și amical, decide înfăptuirea crimei. „Aruncați bombele, spune el, dacă se poate, distribuiți-le egal pe întreaga planetă Venus." [2]

Utopia aceasta negativă cu caracter parabolic, pleacă de la premisele constante ale teatrului lui Dürrenmatt : pierderea libertății ființei umane și incapacitatea sa de ameliorare. Proiectată în acest *viitor imaginar*, imaginea lumii rămîne cel puțin la fel de sumbră ca și aceea din prezent.

Umorul negru, mînuit de dramaturgul elvețian cu mare abilitate, este calea prin care se distanțează de această lume degradată, proiectată pe toate dimensiunile timpului.

Dar trecutul și viitorul nu intră în actul de dimensionare a intrigii ca simple mijloace de demarcare a traiectului existențial al unui individ oarecare. *Timpul istoric* destinat să reconstituie evenimentele reale, nu este nici el străin de farsa tragică, indiferent de pretextul pe care acesta îl reprezintă pentru dramaturgii contemporani. *Romulus cel Mare* de Dürrenmatt și *Persecutarea și asasinarea lui Jean-Paul Marat* de Peter Weiss, fac parte din categoria celor mai reprezentative opere de acest gen.

Format în spiritul școlii teatrului epic, Peter Weiss se comportă față de *timpul istoric* în aceeași manieră care a putut fi întîlnită de atîtea ori și în dramaturgia lui Brecht.

În farsa tragică despre Marat, Peter Weiss introduce mai multe planuri temporale, procedeele utilizate de el apropiindu-se uneori de acelea la care a făcut apel și M. Butor. Marat nu este prezentat în timpul revoluției, ci în etapa sa finală de existență, cînd îl chinuia o boală de piele și stătea mai mult într-o cadă pentru a-și potoli mîncărimile.

---

[1] *Op. cit.*, p. 41.
[2] *Op. cit.*, p. 43.

Scanned with CamScanner

Dezeroizînău-l în mod programatic, Peter Weiss nu-l înfăţişează pe Marat în timpul ascensiunii, ci al decăderii.

Căci piesa noastră va înfăţişa
sfîrşitul lui Jean-Paul Marat.
Cu agonia care, precum o să se vadă,
s-a petrecut şi ea la vremea ei,
cum toată lumea ştie, într-o cadă
sub ochiul vigilent al lui Charlotte Corday.[1]

Scos din timpul ascensiunii, Marat este încă o dată desprins din devenirea istorică reală prin reprezentarea lui antiiluzionistă, în postura unui *nonerou* al cărui *rol* este jucat de un nebun. Comentatorul, mereu întîlnit în teatrul epic realizează pe această cale o nouă extrapolare a personajului din *timpul istoric*.

Noi rolul lui Marat am hotărît să fie
jucat de un bolnav de paranoia, care
supus la tratamente de hidroterapie
ne-a dus la rezultate uimitoare.[2]

Extrapolarea personajului din timpul istoric se conjugă cu cea din spaţiul eroic, apt pentru apoteoză. Interpretat astfel de un paranoic, rolul lui Marat este jucat într-un spital de boli nervoase în faţa unor nebuni. În felul acesta, Peter Weiss sugerează un anumit timp şi spaţiu al evenimentelor care au evoluat într-o epocă istorică dată şi un alt plan spaţial şi temporal care este specific spectacolului.

O a treia soluţie de distanţare în timp de personaj se produce prin atribuirea operei despre Marat marchizului de Sade.

Perspectiva asupra temporalităţii evenimentelor ca spectacol este dată de Coulmier.

În calitate de director al ospiciului din Chareton, e un prilej plăcut,
venirea dumneavoastră aici să o salut.

---

[1] P. Weiss, *Persecutarea şi asasinarea lui Jean-Paul Marat*, tr. Gellu Naum, A.T.M., 1967, nr. 70, p. 6.

[2] *Op. cit.*, p. 7.

Domnul de Sade, pensionar al nostru și scriitor de
A conceput și-a scris cu pana-i talentată,
pentru distracția și vindecarea bolnavilor, o dramă
al cărui prim spectacol îl veți vedea îndată,
Solicităm atenta dumneavoastră indulgență
Căci toți, deși, firește, fac tot ce pot cînd joacă
în teatru nu prea au experiență :
Ce-au învățat aici o dată pot să facă.
Noi, spirite moderne și minți clarvăzătoare,
azi credem necesară o singură măsură
bolnavii din ospiciu să nu stea sub teroare
ci să se poată exprima prin artă și cultură,
ca o dovadă vie și un semn
al sacrelor principii prin lupta
pe care drepturile omului le-au cîștigat solemn
și le-au impus pentru eternitate
conducerea o are domnul Alphonse de Sade
ca sală de spectacol mi s-a părut normal
și indicat în cel mai înalt grad
să ne gîndim la sala de baie din spital.[1]

Reconstituirea aceasta a *timpului istoric* ca
literar are intenții parodice evidente. Și cum în
modern parodia intră în sfera grotescului conte
Peter Weiss exploatează cele mai variate resurse
de acest procedeu în vederea demitizării unui
istoric real.

Slujită de modificarea planurilor temporale
țiale, reprezentarea personajelor istorice dintr-o
tivă parodică duce la anularea proporțiilor reale
lumi și totodată la metamorfoza tragicului în fa
tescă.

Dar ceea ce ni se pare simptomatic pentru nu
farse tragice scrise în epoca noastră este preferința
durata scurtă a intrigii. Ea evoluează în cîteva o
arareori mai multe zile.

Scriitorii la care există o lărgire a dimensiunil
porale sînt puțini. Am putut constata astfel în
chinezești de Max Frisch prezența unui timp n

[1] *Op. cit.*, p. 6.

iar la Fr. Dürrenmatt o anumită proiecție cosmică a cronologiei calendaristice.

De aceea ni se pare demn de remarcat faptul că un dramaturg ca J. Genet, care preferă în mod sistematic spațiile mici, claustrate și intriga desfășurată pe o scurtă perioadă de timp, în două din operele sale, *Negrii* și *Paravanele* ne face să asistăm nu numai la o simplă extensie calendaristică a timpului, ci mai ales la tentativa de suprapunere a mai multor planuri temporale și spațiale.

Năzuința de reprezentare simultană a unor evenimente eterogene, consumate pe diverse planuri ale universului real sau imaginar, impune o altă organizare a structurii operei, cît și a distribuției planurilor scenei.

Dacă în acest teatru al universului excremential, autorul insistă asupra raportului dintre realitate și vis, prezentat de obicei pe două planuri temporale, atunci cînd încerca să se apropie de formula unui straniu *theatrum mundi*, prin care propagă o adevărată religie a răului, modalitățile artistice folosite sînt altele decît în *Balconul*, *Bonele* sau *Înalta supraveghere*.

Evident, și în *Paravanele* există o anumită fuziune între evenimentele istorice, produse într-o Algerie reală și planurile pur fictive, destinate să reliefeze coordonatele unei lumi căzute în abjecție. Așa cum rezultă și din indicațiile autorului, *Paravanele* trebuie să sugereze „un joc foarte variat de scene, de moduri și de suprafețe diferite". Prin urmare, intriga eteroclită este discontinuă, iar fuziunea dintre diverse secțiuni paralele și încrucișarea unor destine individuale care în mod direct nu au nimic comun se impune a fi pusă în lumină printr-o distribuție inedită a spațiului scenic, ale cărei prelungiri într-o temporalitate variată, sînt mereu evidente. Așa cum poate rezulta și din titlul piesei, scena este despărțită prin mai multe paravane în interiorul cărora se desfășoară anumite evenimente. Dar spre deosebire de teatrul clasic care aduce doar o viziune lineară de prim plan a personajelor, în farsa lui J. Genet, viziunea întîmplărilor este în suprafață și în adîncime, pe plan orizontal și vertical.

Pentru a putea fi reprezentată atît sincronia unor evenimente și dialoguri cît și continuitatea lor în timp, deși

nu au întotdeauna o legătură directă între ele, J. Genet etajează scena încît aceasta să poată sugera patru moduri ale realului și imaginarului. Structura aceasta a scenei apare foarte limpede în tabloul șaptesprezece, care este de altfel și ultimul, în care autorul indică distribuția planurilor spațiale, cele temporale rezultînd evident din acestea. La etajul patru se găsesc astfel morții, de-a valma, bărbați și femei, oameni buni și răi, călăi și victime, arabi și coloniști, ofițeri francezi și soldați, bogați și săraci. Din perspectiva unui timp etern, ei privesc astfel de sus întîmplările care au loc în lumea noastră, distribuită și ea în trei etaje. La etajul trei este situată farmacia și închisoarea, unde este adus cadiul, regele hoților. La etajul doi este un sat arab și bordelul unde Malika își primește cu blazare clienții săi atît de eterogeni. La parter sînt coloniștii ; sub el este un gen de infern unde zac alți morți ca Saïd și Leïla, care sînt exponenții răului absolut.

Alături de această distribuție a scenei pe plan vertical, există încă una orizontală. La începutul tabloului unsprezece găsim următoarele indicații care vizează organizarea orizontală a spațiului. Pe primul plan al scenei se găsesc două paravane cu cîte trei pereți pe care scrie „închisoare". Saïd stă la peretele drept și Leïla la cel stîng. În mijlocul scenei se găsește scaunul pe care doarme paznicul. In același timp pe scenă este adus un alt paravan, așezat pe o suprafață ceva mai ridicată. El reprezintă fereastra și balconul familiei Blankensee. Mai în spate și mai sus este așezat un perete albastru ca cerul, în fața căruia soldații din legiunea străină și ofițerul se înarmează.

Bineînțeles că această distribuție ingenioasă a spațiului nu are un scop în sine. Ca structură compozițională, farsa lui J. Genet este construită după canoanele teatrului epic. Toate scenele au o mare independență unele față de altele, iar succesiunea temporală a evenimentelor nu indică decît arareori un raport direct de la cauză la efect.

Năzuința de a face însă un *Welttheater* al abjecției umane impunea această formulă pentru a putea reprezenta fie simultaneitatea unor peripeții, fie diacronia lor.

Scanned with CamScanner

Faptul acesta demonstrează de altfel cu elocvenţă cît de strîns este raportul dintre timp şi spaţiu în teatru şi cît de dificilă este disocierea lor.

Distribuţia aceasta a spaţiului şi multiplicarea planurilor temporale într-un spectacol în care scenele au o mare autonomie în ansamblul operei, a dus şi la o anumită aglutinare a personajelor în anumite cercuri doar aparent închise. În suita aceasta a constelaţiilor de personaje există un prim trio arab, cufundat în abjecţiune totală, reprezentat de Saïd, Leïla şi mama lui.

Prostituatele din bordel sînt polarizate în jurul lui Warda şi Malika. Coloniştii albi şi bogaţi sînt reprezentaţi de Sir Harold şi Blankensee. Lumea arabă oprimată se reliefează prin Kadidja şi Ammou.

Trebuie să precizăm însă că planurile temporale nu sînt constituite doar prin aceste distribuţii de spaţiu care permit simultaneizarea unor acţiuni paralele. Există în *Paravanele* lui J. Genet un puternic sentiment al timpului, destinat să sugereze şi el sacralizarea răului, a urîtului şi a abjecţiei. Una din replicile Leïlei poate fi astfel socotită ca o religie abjectă a valorilor inverse, ca o aderiune la trăirea totală în negaţie. „Cine vorbeşte acum ? ! spunea ea. Urîţenia mea, care sporeşte din oră în oră. Sau cine ? Vreau să mă însoţeşti veşnic. Vreau să mă duci fără ezitare în ţara umbrelor, în infernul cîinilor. Vreau ca să te îneci definitiv în amărăciune. Vreau... da... vorbeşte urîţenia mea, care din clipă în clipă devine... vreau ca tu să fii fără speranţă. Vreau ca să iei toate înjosirile asupra ta. Vreau ca tu să alegi răul şi numai răul. Vreau ca tu să cunoşti numai ura şi niciodată iubirea !... Vreau... da... vorbeşte urîţenia mea, care devine din secundă în secundă mai urîtă. [1]

Acumularea accelerată a răului, într-un timp care subliniază apologia abjecţiunii crescînde, proiectează altfel individul în temporalitate prin opera stranie a acestui scriitor care nu poate comunica cu cititorii, deoarece tot ceea ce el oferă nu poate fi decît negat.

Ca şi Th. Wilder, J. Genet sporeşte dimensiunile trăirii interioare a timpului mai ales în acele episoade în care

---

[1] Jean Genet, *Les Paravents*, L'Arbalète, p. 98.

morții au devenit martorii celor care trăiesc se zbat, se pregătesc să vină între ei.

Devenirea spre moarte a lui Si Slimane este sugerată doar prin cîteva replici. Prima dată se marchează trecerea timpului prin portretul pe care îl contemplă. „Chipul meu devine din ce în ce mai șters... Timpul îl face tot mai palid."

Finalul existenței este trăit de același personaj prin epuizarea cuvîntului. „Nu mai am timp să vorbesc. Devin tot mai mic... Mă pierd... nu mai sînt aici..." [1]

Măsura timpului pe care Kadidja îl cere pentru a privi din imperiul umbrelor la cei de dincolo, este și ea sugerată de autor în mod deosebit. „Nu, nu... numai două minute... numai două minute după ceasul morții. Lasă-mă să văd." [2]

Din același imperiu al umbrelor, Warda schițează o viziune ciclică asupra unui timp pe care l-ar dori reversibil. „Cînd voi ajunge acolo unde te afli acum, tu ce vei fi ? Ce va mai rămîne din tine... și din mine..." [3]

În această piesă cu măști, manechini, cocote blazate, rebeli, europeni caricați, hoți, ficțiunea universului imaginar se suprapune peste o realitate istorică, reprezentată de lupta algerienilor pentru libertate. Dar ideea fundamentală a operei se estompează pînă la ambiguitatea de sens, utopia negativă a lui J. Genet reconstituind doar un univers al abjecțiunii proiectat într-o temporalitate, convertită într-o continuă devenire spre moarte.

Ancorată într-un prezent elastic, rezultat dintr-o amplă adiționare de clipe, de acum, *Paravanele* reprezintă tipul de operă cu o structură bine adecvată unui *theatrum mundi*, destinat să sacralizeze răul printr-o aberantă polemică cu valorile eterne.

Dar în vreme ce J. Genet se îndrepta spre un *theatrum mundi*, care, așa cum remarcă G. Bataille și chiar Sartre, nu putea comunica cu cititorul, scriitorul american Th. Wilder aducea în piesa *Ca prin urechile acului (The Skin of Our Teeth)*, tradusă în alte limbi și cu titlul

---

[1] *Op. cit.*, p. 99.
[2] *Op. cit.*, p. 100.
[3] *Op. cit.*, p. 223.

Scanned with CamScanner

Am mai scăpat încă o dată, o altă viziune despre timp și spațiu și, în ultimă instanță, despre condiția umană.

Sporirea planurilor temporale la J. Genet, deschiderea spre un timp infinit în *Zidurile chinezești* de M. Frisch, constituie inovații anticipate de Th. Wilder, care își propune să realizeze în unele farse și comedii tragice o impresionantă imagine a timpului cosmic.

Cunoscător al marilor tendințe inovatoare din dramaturgia de prestigiu a epocii sale de debut, apropiat de experiențele literare realizate de Pirandello, scriitorul american își propune să reprezinte prin opera sa o complexă viziune asupra cosmosului.

Simultaneitatea unor fapte diverse, desprinse din banda rulantă a *miracolului cotidian,* ca și destinul unor personaje arhetip, destinate în mod programatic să traverseze mai multe epoci, îl determină pe dramaturgul american să calce orice convenții clasice obișnuite despre timp și spațiu.

Pornind de la o sugestie pe care i-o oferea una din convorbirile lui Goethe cu Eckermann, ca și de la imaginea lumii ca totalitate desprinsă din *Faust,* Th. Wilder a ajuns la concluzia că literatura are menirea de a privi „Lumea ca o entitate universală", subiectele creației artistice din epoca noastră fiind „Viața planetei, conștiința planetară".

Dar punctul de plecare al dramaturgului american nu este de natură livrescă. Referindu-se la specificul vieții noastre contemporane, la poziția actuală a individului în univers, Th. Wilder demonstrează cum „Conștiința noastră a început să devină planetară. Între individ și univers s-a creat o nouă relație. Literatura... trebuie s-o exprime... (în așa fel încît)... fiecare bărbat și femeie care se naște să simtă o legătură cu întregul univers." [1]

Preocupat de arhetipul etern, scriitorul trebuie să detecteze în imensa varietate a fenomenelor cotidiene, nu ceea ce este particular, specific doar momentului, ci acele detalii și acte de comportament care poartă amprenta universalității. Într-o conferință ținută la universitatea

[1] Apud M. Kesting, *Das epische Theater,* Kohlhammer Verlag, 1959, p. 107.

Scanned with CamScanner

Harward în vara anului 1952, Th. Wilder pornea de la principiul unității cosmice, precizînd că „lucrurile care sînt astăzi comune tuturor oamenilor, încep să capete în timpul nostru o greutate deosebită, față de acelea care îi despart... întreaga literatură nu este decît o unică expresia a unei unice experiențe de viață. Toate limbile planetelor nu sînt decît deosebiri locale ale unei limbi unice a planetelor.“ [1]

Unitatea lumii și conștiința planetară sînt exprimate în teatrul lui Th. Wilder prin diverse simboluri cu semnificații complexe, printr-o viziune onirică asupra universului, rezultată din estomparea granițelor dintre real și imaginar sau dintre viață și moarte. Timpul și spațiul planetar din farsele și comediile lui Th. Wilder, care prin lirismul lor se apropie uneori de formula dramei lirice contemporane, sînt sugerate prin cele mai diverse mijloace scenice și regizorale. Dramaturgul renunță în cele mai multe cazuri la cel de al patrulea perete, care este reprezentat de cortină, decorurile simple, neutrale, fiind și ele realizate cu foarte puține mijloace de recuzită. Într-o asemenea ambianță, rememorarea de fapte are caracterul aparent al unei improvizații, teatrul fiind ca la Pirandello, repetiție. Confruntarea dintre trecut și prezent este făcută fără eforturi, legile timpului și ale spațiului din teatrul clasic fiind cu desăvîrșire anulate.

Conștiința planetară, sugerată de miracolul cotidian, este reliefată prin transformarea obișnuitului în neobișnuit, prin revenirea ciclică a unor fapte diurne care, proiectate pe o scenă cosmică, sînt supuse unei aprecieri valorice inedite.

Teatrul planetar, realizat de Th. Wilder în *Ca prin urechile acului* (1942) este, de fapt, un teatru epic. Din acest punct de vedere, Friedrich Koffka avea dreptate cînd demonstra în eseul său *Despre timp în dramă* că „Imaginea cosmică a lumii din epoca noastră nu poate fi cuprinsă decît în mod epic.“ [2]

---

[1] *Op. cit.*, p. 107.

[2] P. Pörtner, *Literaturrevolution*, 1910—1925, Dokumente, Manifeste. Programme, Luchterhand, 1960, p. 371.

Scanned with CamScanner

Th. Wilder pune la contribuție în acest scop toate mijloacele specifice teatrului epic contemporan, dintre care remarcăm comentariile personajului epic, proiecțiile de film, inscripțiile, totul ducînd, evident, spre realizarea unui teatru *antiiluzionist*.

Structura arhetipală a personajelor din farsa tragică a lui Th. Wilder este concepută în așa manieră, încît ființa umană din teatrul său este situată sub zodia eternității. Localizarea în timp a evenimentelor din prima parte a piesei se produce prin referințe cronologice care tind spre o eră geologică foarte îndepărtată. Astfel, domnul Antrobus, protagonistul operei își sărbătorește, între două catastrofe cosmice, 5.000 de ani de căsătorie. Henri, fiul său depășise și el 4.000 de ani de existență.

Înseși numele personajelor au semnificații simbolice care trimit și ele spre o anumită epocă originară, străveche. Între apelativul *Antrobus* și *Anthropos* există analogii evidente. Henri este și el numit la început Cain și comportarea celui care-l ucisese pe „micuțul" Abel nu se dezminte nici mai tîrziu. Sabina, femeia de serviciu, ne duce și ea inevitabil spre imaginea femeilor răpite din mitologia romană. Ea apare de asemenea cînd în postura de slujnică, cînd în aceea de seducătoare și stăpînă, funcția ei socială modificîndu-se în timp după cursul evenimentelor.

Sabina reprezintă în același timp *eul epic* al piesei, fiind totodată personajul care marchează ieșirea din iluzie și care indică timpul. Ambiguizarea timpului și a spațiului printr-o ingenioasă relativizare rezultă astfel din una din replicile de început ale Sabinei. „Autorul acesta zănatec, spune ea, în maniera lui copilărească nu s-a hotărît dacă noi trebuie să locuim într-o grotă sau în New Jersey cel de astăzi, și așa merge toată piesa. Oh, de ce nu mai avem piese ca odinioară, ca *Heidelbergul de altădată*, *Chemarea inimii* sau *Liliacul*, amuzament bun cu o anumită morală, care poate fi dusă acasă ca o consolare." [1]

După această replică, destinată să relativizeze timpul și spațiul, indicii informaționali ai textului ne duc spre

[1] *Theatrum Mundi, Amerika*, Fischer-Verlag, 1961, p. 162.

o epocă geologică străveche, care reprezintă un amestec de primitivism, specific unei lumi de început, dar din care nu lipsesc anumite ustensile specifice lumii moderne.

Dimensiunea temporală este indicată și în acest caz printr-o anumită specificitate a spațiului, cu ustensilele și actele de creație care introduc într-o epocă imprecisă, animalele preistorice putînd fi și ele un indiciu în acest sens.

Astfel slujnica domnului Antrobus face curat într-o casă în care este din ce în ce mai frig, stînd de vorbă cu puiul de dinozaur care se plînge de gerul insuportabil și-i comunică stăpînei că a muls mamutul.

Stadiul de civilizație se configurează și din enunțurile informaționale din care rezultă că Antrobus, omul adamic, a descoperit roata și manivela, regulile înmulțirii pînă la 100 și alfabetul. Mister Antrobus telefonează să se pună totul pe foc, cu excepția operei lui Shakespeare, casa lui fiind unicul loc de salvare al unor unici supraviețuitori, unde alături de membrii familiei este adus bărînul judecător Moise, rapsodul orb Homer și cîteva muze (artele).

Personajul care face fuziunea între trecut și prezent, prin sincoparea iluziei, este evident Sabina. Ea se adresează direct spectatorilor dînd în mod limpede evenimentelor aspectul de spectacol : „Noi ne-am ars toate scaunele, dați-le și pe ale dumneavoastră pentru a salva specia umană".

Ieșită din catastrofa glaciară, familia Antrobus este transpusă în climatul fabulos din Atlantic City, orașul congreselor internaționale și al turiștilor atrași de necunoscut. Spre deosebire de prima parte, episodul acesta este plin de ironie și umor, condiția umană fiind investigată din cele mai diverse unghiuri de vedere. Dar evoluția familiei Antrobus în timp marchează și ascensiunea ei socială, sugerată adeseori prin mijloace care țin de specificul artei burlești. În această etapă, domnul Antrobus este ales președintele unei societăți a tuturor bipedelor, care-și propun să salveze familia, instituție care durează de 5.000 de ani, iar doamna Antrobus este aleasă și ea conducătoare a unei federații feminine, *Masa și patul*.

Plasarea acestui cuplu de personaje într-un alt timp istoric aduce și o sensibilă modificare a superlativului existențial. Dacă în prima etapă, învățătorul Antrobus, care nu se hotărîse încă să poarte pene sau să respire prin bronhii, era preocupat de știință și artă, în a doua secvență a vieții sale, acceptă dictonul lansat de Sabina, devenită Miss Atlantic City, 1942, exprimat simplu prin imperativul *amuzați-vă*. Slujnica de altădată se autonomizează, exercitînd o puternică seducție asupra stăpînului. Ea exprimă și idealul noii lumi, pe care autorul îl formulează cu o vădită ironie la adresa societății contemporane. „Ce e viața, spune Sabina, fără două lucruri : plăcerea și puterea ? Ce e viața fără ele ? Plictiseală, absurditate.“ [1]

Supus acestui nou superlativ de existență, cuplul conjugal al domnului Antrobus este gata să intre în dezagregare. Dar evenimentele care sugerează fizionomia morală a acestei lumi nu-și pot urma cursul pînă la capăt, fiindcă o nouă catastrofă aduce omenirea în fața unei noi situații-limită. Uraganul dezlănțuit este gata să nimicească încă o epocă și *prezicătoarea adevărului,* care are funcția unui oracol modern, îl anunță pe Antrobus, omul adamic, să se pregătească pentru a supraviețui.

Antrobus, nu mai este nici o clipă de trăit... mergi cu familia pe vas...

ANTROBUS : Familia mea, nu mai am nici familie. Maggie, Maggie, nu vor veni.

PREZICĂTOAREA ADEVĂRULUI : Vor veni Antrobus. Ia aceste animale cu tine pe corabie. Cîte două din fiecare. [2]

Salvată de această miraculoasă arcă a lui Noe, familia Antrobus este prezentată de scriitor în a treia etapă de existență, cînd catastrofa ultimului război mondial abia se încheiase. Destinele acestui cuplu divers de personaje, care reprezintă anumite ipostaze existențiale eterne, se încrucișează din nou. Sabina se întoarce din lagăr, generalul Henri (Cain), ucigașul epocii moderne, a optat și în fața acestei situații-limită tot pentru crimă, iar Antrobus,

[1] *Op. cit.*, p. 194.
[2] *Op. cit.*, p. 198

savantul umanist nu-şi poate găsi un autentic superlativ de existenţă.

Traversînd atîtea catastrofe, familia Antrobus este simbolul evoluţiei societăţii umane, care în fiecare etapă de existenţă este ameninţată de noi pericole gata s-o nimicească.

Proiectată într-o temporalitate, brăzdată de catastrofe, condiţia umană rezultă dintr-o viziune ciclică asupra existenţei, exprimată de Sabina. „Mereu o s-o luăm de la început, asta e totul. Mereu şi iar mereu de la început... De ce să facem planuri de viitor ? Într-o zi pămîntul oricum se va răci şi pînă atunci se vor întîmpla tot felul de lucruri ; alte războaie, mai multe ziduri de gheaţă, potopuri şi cutremure de pămînt.“ [1]

Th. Wilder se apropie astfel de formula teatrului planetar prin proiectarea evenimentelor pe o vastă panoramă a secolelor. Desprinse de eternitate, personajele sale sînt arhetipuri ale umanităţii care traversează un timp infinit. Viziunea sceptică asupra omului rezultă din conceperea acestor tipuri ca entităţi imuabile, mereu repetabile. Într-un timp planetar, intriga rămîne şi ea circulară, fiind mereu repetabilă.

De aceea, opera lui Th. Wilder se încheie printr-un suspens, creat de Sabina, eul epic al spectacolului. „Acum aţi ajuns pînă aici, noi trebuie să jucăm mai departe. Vă puteţi duce liniştiţi acasă. *Finalul acestei piese n-a fost încă scris.*“ [2]

Spre deosebire de J. Genet, Th. Wilder realizează şi el un *theatrum mundi* care are o finalitate cu totul diferită. De aceea, se poate spune că *teatrul planetar*, conceput de dramaturgul american reprezintă o operă de angajare în existenţă, semnificaţia faptului cotidian transformîndu-se într-un îndemn la trăire lucidă şi discernere gravă a valorii de nonvaloare.

Conceput ca o dimensiune fundamentală a existenţei, timpul este reprezentat în farsa tragică din secolul al XX-lea din cele mai variabile unghiuri de vedere.

---

[1] *Ibid.*, p. 209.
[2] *Op. cit.*, p. 216.

Scanned with CamScanner

De la timpul istoric clasic, timpul mitologic, timpul heraclitean, conceput ca devenire spre moarte, pînă la acea dialectică fină a fuziunii dintre planurile temporalității sau dintre timpul fizic și timpul imaginar, asistăm la desfășurarea acestui variat spectru al timpului și al duratei interioare, convertită adeseori în farsa tragică într-o impresionantă ontologie a temporalității epocii noastre.

SPAȚIUL

În teatrul din toate epocile, spațiul este cadrul în care evoluează intriga operei. Raportat la personaj, spațiul din dramaturgie poate fi un protector al ființei umane sau un adversar al acesteia, așa cum poate fi un spațiu intim, trăit în mod nemijlocit sau un spațiu planetar, cunoscut prin diverse surse informaționale.

În evoluția dramaturgiei, intriga a fost mereu concepută ca o anumită mișcare interioară, într-un cadru spațial real sau imaginar. De aceea, J. Duvignaud, cunoscut sociolog al teatrului, consideră scena ca un loc privilegiat al ficțiunii artistice.

Cadrul spațial al dramaturgiei, s-a extins mereu din Antichitate pînă astăzi. El a însumat astfel rînd pe rînd palatul, curtea, strada, cîmpul de luptă, alcovul, piața publică, camera de locuit, pivnița, podul, turnurile, vagonul de tren, globul pămîntesc în totalitatea lui, spațiile interplanetare. Topografia spațiului real, trăit, a însumat astfel mereu noi aspecte, spațiul urban rămînînd însă mereu predominant față de cel rustic.

În epoca noastră, scriitorii vorbesc într-o măsură mult mai mare decît criticii de prezența necesară a unui spațiu imaginar în teatru. Prin aceasta nu se înțelege însă decît arareori o spațialitate absolut fictivă, lipsită de orice contingență cu gnoseologia spațiului din epoca noastră. Gaston Bachelard precizează pe bună dreptate că „Spațiul sesizat de imaginație nu poate rămîne un spațiu indiferent cedat măsurii și reflexiunii geometrului. El

este trăit. El este trăit, nu în pozitivitatea sa, ci cu toate parţialităţile imaginaţiei.“ [1]

De aceea, atunci cînd E. Ionescu face apologia spaţiului imaginar în teatru, pentru considerentul că acesta ar fi mai complex decît realitatea imediată, el nu are în vedere un cadru de existenţă absolut inventat, ci capacitatea de proiectare a imaginaţiei într-un spaţiu trăit sau reconstituit la modul informaţional.

În acest sens, Dürrenmatt dă detalii despre spaţiul din epoca noastră lărgesc în mod sensibil *spaţiul trăit.* pe scenă, iar Th. Wilder reconstituie în una din piesele sale într-un act, imaginea spaţiului planetar, prin personajele dintr-un vagon de dormit.

În raport cu eul receptor, există un *spaţiu itinerant,* cunoscut prin deplasarea între anumite puncte, aşa cum există un *spaţiu iradiant* reconstituit prin privire.

Bineînţeles, că mijloacele de investigaţie şi informaţie din epoca noastră lărgesc în mod sensibil *spaţiul trăit.*

De aceea, considerăm că M. Butor are perfectă dreptate, atunci cînd scrie că „Spaţiul trăit nu este spaţiul euclidian ale cărui părţi sînt exclusive ale lor. Orice loc este focarul orizontului altor locuri, punctul de origine al unei serii de parcursuri posibile, trecînd prin alte regiuni mai mult sau mai puţin determinate.“ [2]

Ziarele, manualele, ghidurile, filmele, fotomontajele, ne introduc astfel mereu în noi spaţii necunoscute şi teatrul, cel epic prin excelenţă, nu face abstracţie de ele.

Bineînţeles că reprezentarea spaţială în teatru poate fi foarte precisă, clădirile, obiectele, ustensilele, ducînd spre recunoaşterea lor facilă, dar poate fi în acelaşi timp şi abstractă, lipsită de indicii informaţionali, destinaţi să o particularizeze.

Urmărind evoluţia spaţiului care se umanizează prin prezenţa omului, căpătînd astfel un *caracter domestic,* sociologii, etnografii şi istoricii relevă postura omului primitiv care suportă spaţiul şi totodată pe aceea a individului civilizat care şi-l creează.

---

[1] G. Bachelard, *La poétique de l'espace,* Presses Universitaires de *France,* 1964, ed. a IV-a, p. 17.

[2] M. Butor, *Repertoire,* II, Les Editions de Minuit, 1964, p. 49.

Scanned with CamScanner

În acest sens cunoscutul fenomenolog francez, Gaston Bachelard distinge *spațiul fericit,* care-l ocrotește pe om, de cel advers care poate să-l aneantizeze.

În evoluția sa multiseculară, teatrul și-a definit de-a lungul timpului preferințele pentru cele mai diverse modalități de înscriere a dinamicii intrigii în spațiu.

Raportată la toate acestea, farsa tragică din secolul al XX-lea pune și ea în lumină anumite tipuri de spațiu cu vădite semnificații simbolice pentru epoca noastră. Prima constatare ne duce spre concluzia că cei mai mulți autori contemporani de farse tragice caută în mod predilect spațiile mici, claustrate, care sugerează izolarea, incapacitatea de comunicare, alienarea.

De aceea, din motive cu totul diferite de cele întîlnite în clasicismul secolului al XVII-lea, intriga din cele mai multe farse tragice scrise de Ionescu, Beckett, Pinter, Albee, Dürrenmatt, M. Frisch etc. evoluează în locuri închise, cum sînt camera obișnuită de locuit sau de pensiune, mansarda, demisolul, pivnița, bucătăria, celula de închisoare, salonul de bolnavi din ospiciu.

Referindu-se la topografia locurilor și la psihologia acestora, ca și la stările interioare pe care le poate provoca, Gaston Bachelard precizează :

1. Casa este imaginată ca o ființă verticală. Ea se ridică. Ea se diferențiază în sensul verticalității sale. Ea este una din apelurile la conștiința noastră despre verticalitate.

2. Casa este imaginată ca o ființă concentrată. Ea ne cheamă la o conștiință a centralității. [1]

Verticalitatea casei este asigurată, adaugă același cercetător, de pod și pivniță. Cel dintîi sugerează utilitatea, elementul rațional, în vreme ce pivnița este iraționalul, existența obscură.

Spațiul caracteristic în care evoluează intriga din cele mai multe farse tragice este *camera.* Constatarea în sine pare să fie lipsită de importanță, camera de palat sau locuința obișnuită, fiind reprezentată scenic în toate epocile. Nouă este însă investirea acestui spațiu mic, clau-

[1] *Op. cit.,* p. 35.

Scanned with CamScanner

strat cu anumite semnificații, relația creată între nonerou și cadrul său de existență.

În farsele tragice în care *protagonistul* nu are un antagonist, adversarul său fiind propriile sale angoase, camera este spațiul de repliere, închiderea ei reprezintă lipsa de comunicare, alienarea în existență, retragerea într-un univers obsesional.

De aceea, camera nu mai este doar un *spațiu iubit*, cum spunea Gaston Bachelard, cu atît mai mult cu cît autorii de farse tragice nu fac nici un fel de *topofilie*, în sensul de depistare a unui loc fericit, ea reprezintă doar maniera preferențială a unui spațiu care generează, întreține sau aneantizează angoasele.

De aceea, camera, care poate fi un apartament obișnuit, mansarda, pivnița, odaia de ospiciu sau pensiune, este încărcată cu cele mai variate semnificații. Camera rămîne totuși spațiul intim de desfășurare a unei drame intime, noneroul contemporan fiind reprezentat nu în existența sa instituționalizată, de care are oroare, ci mai ales în intimitate.

Comunicarea dificilă dintre individul claustrat în spațiul obsesional al camerei și lumea exterioară este reprezentată de Adamov în *Invazia (1950)*. Opera are un caracter parabolic al cărei sens rezultă din intrigă. Pierre se alienează în existență sub apăsarea unei datorii rău înțelese. Rămînîndu-i de la un scriitor care murise mormane de manuscrise disparate și ilizibile, cu un sens obscur, el își consacră existența descifrării lor. Cum nici soția, nici mama, nici prietenul, nu înțeleg acest absurd superlativ de existență, el se retrage într-o deschizătură a unui pod spre a se consacra scopului pe care și l-a propus. Alienarea într-un spațiu claustrat este sugerată prin diverse elemente scenice care sugerează dezordinea. La începutul actului întîi se indică lapidar : „Dezordine, mobile izolate, hîrtii peste tot, chiar și pe podea".

Sentimentul izolării în spațiul claustrat se conjugă astfel cu dezordinea rezultată din deconectarea exterioară.

La începutul actului doi se precizează : „Tot dezordine, multă mobilă, hîrtii peste tot, dar nu pe podea".

Pe această cale, Adamov sugerează spargerea spațiului interior dinafară prin pătrunderea vieții cotidiene. La

începutul actului trei se adaugă : „Tot dezordine, multă mobilă, acum hîrtiile sînt ordonate în grămezi mari".

Actul ultim sugerează invazia totală a lumii exterioare. „Multă dezordine, dar domnește ordinea." După aceasta se adaugă : „La începutul acestui act nu mai sînt hîrtii, dar spre sfîrșit se văd bucăți de hîrtie peste tot".

Așa cum sugerează titlul operei, conflictul rezultă din antinomia dintre solitudine și invazia lumii exterioare. Părăsit de soția care plecase cu primul venit dinafară, neînțeles de mama care începe să domine spațiul interior din care Pierre se retrage, ajuns în imposibilitate să afle cînd s-a întors soția, acesta moare, claustrat în solitudine, în vreme ce manuscrisele la care trudise pînă la epuizare sînt distruse de un copil, pătruns în interior de undeva dinafară.

Pierre nu poate evada astfel din spațiul său obsesional claustrat, care nu este doar material, ci și imanent. Spargerea spațiului interior se produce dinafară, prin *invazia cotidianului*, dar cînd în casă se stabilește ordinea, el e mort. Jocul copilului cu manuscrisele pe care le rupe, subliniază și el zădărnicia unui act aberant.

În foarte multe farse absurde, spațiul mic, claustrat devine un loc al existenței. Sentimentul acesta îl sugerează *Noul locatar* (1957) de Eugen Ionescu. Primele episoade din această piesă par desprinse dintr-o comedie clasică. Un ins îmbrăcat în negru, elegant și politicos se mută într-o nouă locuință. Portăreasa posesivă își oferă serviciile, dar el le refuză cuviincios și ferm.

Saltul în absurd este neobservabil, insinuîndu-se lent în conștiința spectatorului. Cînd apar hamalii care aduc mobilele, autorul introduce în evoluția intrigii una din temele preferate, proliferarea materiei. Spațiul gol al camerei este umplut pînă la sufocare de mobile, care invadează în cele din urmă coridoarele și strada.

Interiorul locuinței invadate de lucruri capătă semnificația unei *camere-cavou*. De undeva, glasul satisfăcut al noului locatar abia se mai aude. Cerînd să fie închis plafonul și ușile, claustrarea sa este totală.

Scanned with CamScanner

VOCEA DOMNULUI : Plafonul, închideți plafonul, vă rog.

PRIMUL LUCRĂTOR : (de pe scenă, către colegul său). Te rog să închizi plafonul, ai uitat. Iată.

VOCEA DOMNULUI : Mulțumesc.

PRIMUL LUCRĂTOR : (pe scenă). Vă simțiți acum la adăpost. Nu vă va fi frig. E bine ?

VOCEA DOMNULUI : (după o scurtă pauză) E bine ?

PRIMUL LUCRĂTOR : Dați-mi pălăria, domnule, poate să vă deranjeze.[1]

După ce noului locatar i se dau florile, care sugerează și ele actul înmormîntării, lucrătorii îl întreabă dacă mai are nevoie de ceva. Ultima replică, ilustrează claustrarea totală în *camera-cavou,* extincția : *Stingeți, mulțumesc.*

Dar camera este în același timp spațiul încărcat de amintiri, istoria unei existențe, mărturia unor eșecuri intime și păstrătoarea unor taine apăsătoare.

De aceea, convins că în teatru totul este permis, începînd de la materializarea angoaselor și animarea decorurilor și a obiectelor, Eugen Ionescu scrie comedia *Amedée ou comment s'en debarasser.* Intriga ei este în așa manieră concepută, încît leitmotivul proliferării materiei fuzionează cu starea obsesională paroxistică a unei conștiințe încărcate.

Amedée este și el un claustrat, stînd într-o cameră cu cadavrul iubitului soției, pe care-l ucisese cu cincisprezece ani în urmă, din gelozie sau poate din alte motive, sau poate nici nu-l omorîse el. El este izolat de exterior prin UȘĂ, care nu este deschisă pentru nimeni. Comunicarea cu exteriorul o face numai soția, care distribuie comenzi de la un fel de centrală telefonică instalată în casă.

În acest spațiu claustrat, cadavrul *mort* începe să crească, străpungînd pereții, amenințînd să iasă pe stradă și să dezvăluie o taină. Într-o asemenea alegorie, cadavrul are o semnificație simbolică ambiguă, putînd fi o anumită amintire obsedantă, iubirea conjugală distrusă etc.

---

[1] E. Ionesco, *Théâtre,* II, 1958, p 201.

Scanned with CamScanner

Opera este în așa manieră construită încît în spațiul interior claustrat, materia este grea, apăsătoare, iar în cel exterior devine ușoară, fapt care face posibilă volatilizarea unui scriitor veleitar, care în cincisprezece ani scrisese doar două replici dintr-o piesă de teatru.

În teatrul lui S. Beckett se configurează atît spațiul închis în *Sfîrșit de partidă*, *Ultima bandă* etc. cît și spațiul deschis, evident în *Așteptîndu-l pe Godot* și *Ce zile frumoase*.

Demn de remarcat ni se pare faptul că în *Sfîrșit de partidă* (1957), raportul dintre spațiul închis și cel deschis, devine un echivalent al relației dintre existență și neant. Ca și în alte opere ale sale și în *Sfîrșit de partidă*, S. Beckett sugerează agonia existențială. Aceasta se petrece într-un spațiu închis în care oamenii sînt damnați în mod ontologic să trăiască împreună și să se suporte. Primul cuplu dintr-o cameră inexpugnabilă, situată într-o zonă în care într-o parte este marea și în cealaltă pustiul, se constituie prin Hamm și Clov. Hamm, stăpînul este paralitic și orb, iar Clov valetul sau poate fiul, dorește o existență liberă, ieșirea de sub tutelă.

Al doilea cuplu, reprezentat de Nagg și Nell, prezumtivii părinți ai lui Hamm, este la fel de neajutorat, ambii părinți fiind paralitici.

În acest univers claustrat, nimeni nu poate opta pentru nimic. De aceea, gestul, intenția, nu se transformă niciodată în act. Hamm este stăpînul tiran, iar Clov, sclavul ascultător, care-l urăște în taină pe acesta. „Fă aceasta, fă cealaltă, și eu fac. Nu refuz niciodată. De ce ?“ [1]

Dar evadarea lui Clov din spațiul închis nu este posibilă, fiindcă dincolo de această casă este pustiul, neantul, iar fără el, existența în casă se convertește și ea în moarte.

Prizonieri într-o casă fără comunicare reală cu *lumea*, Hamm și Clov sînt damnați la o alianță, impusă ontologic. Integrate de Beckett într-un spațiu existențial închis, cele două personaje au raporturi de interdependență obligatorie, greu de suportat de fiecare dintre ele. „De

[1] S. Beckett, *Fin de partie*, Ed. de Minuit, 1957, p. 61.

Scanned with CamScanner

ce rămîi cu mine, îi spune Hamm. De ce mă reții, replică celălalt. Nu există altcineva ?“ [1] Dar Hamm știe că raportul dintre *casa-adăpost* și exterior este echivalentul dintre viață și neant. „Departe de mine este moartea“, [2] spune el, iar spaima că viața va germina undeva în exterior și va invada *casa-adăpost* rămîne o obsesie permanentă. Cînd Clov prinde un purice, Hamm îi poruncește să-l ucidă. „Pornind de la asta umanitatea poate să se refacă. Ucide-l pentru numele lui Dumnezeu.“ [3]

Tentat să străpungă spațiul închis, Clov este gata să opteze pentru moarte. „Cînd voi cădea, voi plînge de fericire“, exclamă el.

Dar evadarea nu este posibilă, fiindcă această alianță ontologică dintre stăpîn și slugă nu se poate desface. Ca și în teatrul lui Ionescu și la Samuel Beckett, *spațiul-adăpost* se poate converti într-o *casă cavou*. Într-o lume a cărei devenire se soldează inevitabil cu moartea, camera închide un destin biologic, amenințat de regresiunea spre elementar, de detașarea amnezică de lucrurile îndrăgite. Proiectarea afecțiunii asupra unor obiecte din *casa-adăpost* se încheie cu renunțarea la ele, cînd aceasta devine imaginea unui mormînt.

Trăind în această trecere spre moarte, Hamm, infirmul, renunță la lucruri, ca și la ființe, fluierul, bastonul, cîinele-obiect, retrăgîndu-se din sfera puterii lui afective, amenințată și ea de nimicire.

Itinerariul acesta existențial, care este doar o iradiație a imaginarului, îmbolnăvit de moarte, este conceput de Beckett ca semnul unui destin.

Dialogul lui Hamm cu Clov devine astfel o inițiere în spațiul poetic al morții. „Într-o zi vei fi orb ca și mine. Vei sta undeva pierdut în vid pentru totdeauna în întuneric. Într-o zi vei spune : Sînt obosit, vreau să stau, te vei duce să te așezi și te vei așeza. Apoi vei spune : Mi-e foame, și vei voi să te ridici, ca să-ți faci mîncare. Dar nu te vei mai ridica.“ [4]

---

[1] *Op. cit.*, p. 20.
[2] *Op. cit.*, p. 23.
[3] *Ibid.*,
[4] *Op. cit.*, p. 53.

Scanned with CamScanner

Spaţiul închis devine astfel semnul dezintegrării inevitabile spre moarte, vidarea fiinţei umane de orice speranţă. Dezintegrarea aceasta lentă se soldează cu o totală alienare în spaţiu şi timp. „Eu n-am fost aici Clov, spune Hamm într-un monolog final. Eu n-am fost niciodată aici... Absent... întotdeauna... totul s-a făcut fără mine... clipele sînt nimic, totul este nimic.“ [1]

Trăirea anticipatoare a extincţiei este acompaniată de această sugestivă extrapolare din timp şi spaţiu.

Dacă în *Aşteptîndu-l pe Godot* nu vine nimeni, în *Sfîrşit de partidă* nu pleacă nimeni.

Închis într-un spaţiu imanent sau obiectiv, omul beckettian este un ataractic, el se dezintegrează în marea devenire.

Dacă pentru Samuel Beckett, spaţiul închis este semnul regresiunii, al agoniei care anunţă sfîrşitul, pentru Jean Genet reprezintă locul unde moartea se sfîrşeşte.

Privit în totalitatea sa, spaţiul care se conturează în *Inalta supraveghere* de J. Genet are forma exterioară a unui *Olimp,* în care scriitorul statuiază o ierarhie inversă a valorilor. Văzut din interior *Olimpul* acesta fals, este, de fapt, o imensă închisoare, în care deţinuţii sînt aşezaţi în celule, organizate pe o anumită verticalitate a spaţiului. Criteriul fundamental al etajării spaţiului rămîne ierarhia răului.

Intriga evoluează în *celulă.* Ea reprezintă o altă formă a spaţiului claustrat. În celulă, grupul celor trei personaje îl are în frunte pe Ochi Verzi, el fiind singurul care a ucis o prostituată, este adevărat, doar din sadism, dar astfel s-a *„sanctificat“ prin sînge.* Din perspectiva acestei mistici groteşti a răului, Ochi Verzi stabileşte anumite ierahii, proiectate în configuraţia acestui fals Olimp. „Aici în celulă, spune el, eu port întreaga povară. Nu vă pot explica ce fel de povară pentru că sînt analfabet. Ştiu numai că am nevoie de gratii solide. Boule de Neige poartă aceeaşi povară pentru întreaga închisoare. Poate că există un alt bos care stă deasupra noastră a

[1] *Op. cit.,* p. 111.

tuturor și care poartă povara lumii întregi.“ [1] Ochi Verzi îl așază pe Boule de Neige în vîrful acestei piramide a răului pentru că el a comis crima din necesitate, avea nevoie de bani.

Celula, ca spațiu total claustrat reprezintă în viziunea lui J. Genet despre lume, locul de emanație a răului, iar crima care imprimă ocnașului o anumită majestate, îl eliberează de orice constrîngere a valorilor tradiționale. „Denunț, spune Ochi Verzi. Asta vă spune ceva? Îmi cereți să fiu cinstit? A cere așa ceva de la unul pe care îl mai despart două luni de moarte este inuman. Are cumva un sens să mai fiu cinstit? După ceea ce am făcut? După ce-am făcut marele salt în neant. După ce m-am despărțit cu desăvîrșire de oameni prin crima mea, așteptați să mă conduc după regulile voastre de joc? Eu sînt mai puternic decît voi și pot să-mi permit totul!“ [2]

În ierarhia viciului acestei lumi infernale, în care toate valorile sînt răsturnate, J. Genet face din Ochi Verzi un martir al răului, care prin sacrificiu trezește admirația. De aceea, locul restrîns al celulei se transformă într-o zonă generatoare de crimă. Din triunghiul celor trei personaje din celulă, Lefranc încearcă să-și depășească condiția de hoț infam, ucigîndu-l pe Maurice. Dar cum Ochi Verzi crede într-o mistică a răului, el consideră că asupra omului se pogoară crima ca și grația. „Voi nu știți nimic despre nenorocire, dacă credeți că ea trebuie căutată. Eu nu mi-am dorit-o, pe a mea, ea m-a ales.“ [3]

Singularizați prin crime cu semnificații diferite, cei doi asasini își așteaptă sfîrșitul alienați de întregul univers, alături de un cadavru. Celula din *Înalta supraveghere* se convertește într-un spațiu al morții. Ritualul viciului din dramaturgia lui J. Genet sfîrșește întotdeauna în mod tragic. *Înalta supraveghere* are toate atributele unei melodrame moderne, în care jertfa purificării prin viciu se răscumpără prin moarte.

---

[1] J. Genet, *Unter Aufsicht, Die Zofen, Der Balkon*, Fischer, 1960, p. 33.

[2] *Op. cit.*, p. 32

[3] *Op. cit.*, p. 41.

Scanned with CamScanner

În farsa tragică *Bonele*, scrisă de același autor, intriga evoluează în două spații cu semnificații diferite, care reprezintă aria de existență a două lumi deosebite.

Într-un salon Louis XV, supraîncărcat de flori, are loc o conversație cotidiană, care sugerează un fel de ritual odios, mereu repetabil :

> CLAIRE... Și aceste mănuși. Mereu aceste mănuși. Ți-am spus de atîtea ori că trebuie să le lași în bucătărie. Sperі, de-a binelea că poți să-l seduci pe lăptar cu ele. Atîrnă-le pe cuvetă. Cînd vei înțelege că această cameră trebuie să fie perfect curată ? Orice vine din bucătărie, este fără excepție, gunoi. Afară ! Du-ți gunoiul înapoi ! Pregătește-mi rochia ! Repede ! Mă grăbesc. Nu este aici ? Claire, Claire !
>
> SOLANGE : Vă rog să mă scuzați, stimată doamnă. Am pregătit ceaiul de tei al stimatei doamne. [1]

Ca și în *Balconul* și în *Bonele*, dialogul maschează o anumită realitate, iar travestiul mărește coeficientul de transpunere într-un univers imaginar. Replica indicată este produsul unui act de dilatare a iluziei, realizat prin travesti și qui-pro-quo. Pe calea aceasta se produce și comunicarea dintre *spațiul-abject* al bucătăriei și *spațiul-fericit* al salonului.

Cele două cameriste, Claire și Solange se găsesc și ele condamnate la claustrare într-un spațiu închis, *bucătăria*, considerată ca un loc al umilinței și al căderii. Comunicarea dintre *bucătărie* și *salonul* elegant al stăpînei nu este închisă, dar spațiile par a fi distribuite în mod fatal, ele putînd să sugereze însăși condiția umană.

Transpunerea dintr-un loc în altul nu se produce doar prin străbaterea unui *spațiu-itinerant*, traseul din *bucătărie spre salon* fiind însăși zona în care se produce saltul în spațiul imaginar.

Pe acest traiect spre universul imaginar, Claire își asumă rolul capricioasei stăpîne, iar Solange adoptă rolul sorei sale.

Divertismentul acesta creat prin jocul de-a stăpîna și slujnica, reprezintă un act de defulare, o tentativă de evadare din *spațiul-abject* al bucătăriei, care generează

---

[1] J. Genet, *Les Bonnes*, Barbezat, 1963, p. 28.

Scanned with CamScanner

sila, greața față de o existență meschină. Și în acest caz, replica relevă jocul lucid cu iluzia :

SOLANGE : Crezi că eu voi juca acest joc la nesfîrșit, seară de seară, după care mă voi tîrî în pat ? Dar atunci cînd nu voi mai putea striga pe cineva, care mă numește Claire, gunoiul din bucătărie mă va sufoca.

Ca în *Huis Clos* de Sartre și în *Bonele*, ochii reprezintă oglinda celui care este transformat în obiect, ei putînd deveni astfel imaginea căderii în abjecțiune. „Mi-ajunge această oglindă scîrboasă, care redă imaginea *mea ca un miros îngrozitor. Tu ești mirosul respingător*", ii spune Claire sorei sale.

Dar ieșirea din acest spațiu sordid cu mirosuri pestilențiale nu se poate produce decît prin moarte. Cum cele doua cameriste nu izbutesc să-și otrăvească stăpîna cu ceaiul dinainte pregătit, jocul cu iluzia devine, de fapt, un periculos joc cu moartea.

SOLANGE : Acum jocul nostru se realizează pentru ultima oară. Tu vei lua cele două vieți asupra ta. Ai nevoie de putere. În închisoare nimeni nu va ști că te însoțesc în taină.. Solange, nu mai avem nici o clipă de pierdut, repetă cu mine. [1]

Și astfel ceea ce nu s-a înfăptuit în realitate cu stăpîna, se produce prin dilatarea excesivă a iluziei, cînd casa devine încă o dată spațiul poetic al morții. Claire cere ceaiul otrăvit, continuînd jocul eșuat cu stăpîna.

SOLANGE : Dar stimată doamnă, ceaiul este rece.
CLAIRE : Nu-i nimic, îl beau și așa. [2]

Ca și în *Inalta supraveghere* și în *Bonele*, jocul are gravitate de ritual. El subliniază căderea în transă a personajului care se confundă cu iluzia și se încheie cu moartea într-un spațiu claustrat. Pierzînd percepția exactă a realității, Solange crede că și-a otrăvit stăpîna. În realitate, Claire s-a sinucis, aceasta fiind singura cale de străpungere a *spațiului-sordid* al bucătăriei, în vreme ce Solange trece într-un alt loc claustrat, reprezentat de

[1] *Op. cit.*, pp. 91—92.
[2] *Op. cit.*, p. 99.

Scanned with CamScanner

celula închisorii, unde ispăşeşte o vină inexistentă pentru o crimă care nu a avut loc.

Spaţiul închis poate căpăta însă şi aspectul unui imens labirint, în care orice traseu este eronat, ducînd spre acelaşi punct final inevitabil. Este adevărat că topografia labirintului nu apare în teatru în maniera în care este reconstituită în roman. Atît L. Durrell în *Cefalu*, cît şi M. Butor în *Întrebuinţarea timpului*, ca să nu mai vorbim de Alain Robbe-Grillet sau L. Borges, sugerează traiectoria dificilă a labirintului prin cele mai ingenioase mijloace, în vreme ce în teatru rămîne predominantă imaginea spaţiului ca traseu care nu duce nicăieri, continuîndu-se doar coridorul labirintic închis, mişcarea itinerantă spre moarte într-un loc claustrat.

F. Arrabal a scris o piesă de teatru care se cheamă *Labirint*, dar opera care socotim că prin specificul ei sugerează labirintul social, este *Frank al V-lea* de Fr. Dürrenmatt. Banca patronată de Frank al V-lea are configuraţia unui labirint în care toate drumurile duc spre moarte. Undeva sus, într-un birou somptuos se iau decizii, iar în *pivniţă* se săvîrşesc condamnările la moarte, decretate de marele gangster. De aceea, se poate spune că în această comedie tragică, impregnată cu toate trăsăturile teatrului violenţei, *pivniţa* reprezintă un fel de celulă a labirintului, de spaţiu închis, care, aşa cum spunea Gaston Bachelard sugerează zona obscură în existenţă, iraţionalul.

În piesa lui Fr. Dürrenmatt, *pivniţa* reprezintă locul de săvîrşire a crimelor cu o motivaţie aberantă pentru cei ucişi, dar logică pentru cei care le-au instituit. Heini, noul venit la bancă, dornic să facă avere repede şi singur, este cel dintîi sacrificat în *pivniţă*, aici fiind ucişi toţi neconformiştii. În pivniţa băncii îşi găseşte astfel sfîrşitul Frieda Fürst, prostituata acestei instituţii de gangsteri, destinată să-i atragă pe străini. Moartea ei este determinată de iubirea adevărată care o îndeamnă să viseze la întemeierea unui cămin. Executorul ei din *pivniţă* este propriul amant, actul morţii fiind erotizat asemenea unui ceremonial. În aceeaşi pivniţă sfîrşeşte şi Höberlin,

Scanned with CamScanner

funcționarul de la ghișeu, dornic să plece din bancă, fiindcă îl cuprinsese nostalgia celulei de închisoare de altădată.

Spațiul în *Frank al V-lea* este asemenea unui corset inexpugnabil de oțel. În el se poate pătrunde ca în orice labirint, dar angajarea pe orice pistă rămîne fără ieșire.

De aceea, *celula* sau *pivnița* dintr-un imens labirint reprezintă cea mai mică zonă claustrată în care se săvîrșește moartea.

Dar imaginea *spațiului-traseu* nu este situată întotdeauna de dramaturgi într-un labirint închis.

Dacă în cele mai multe farse tragice, scrise de Eugen Ionescu predomină spațiul închis, în schimb în altele de o semnificație și o valoare cel puțin egală, spațiul este deschis.

Un exemplu ilustrativ în acest sens ne este oferit de scriitor în *Ucigaș fără simbrie*. Ceea ce se poate releva de la început în această operă este în primul rînd prezența *spațiului iradiant*, peisajul citadin fiind de fapt o proiecție a eului asupra realității exterioare. Există astfel în *Ucigaș fără simbrie* un *spațiu capcană*, deschis, o adevărată imagine citadină a unui oraș lumină, în care o *ființă surîzătoare*, trăiește spectacolul contemplării unei *lumi surîzătoare*. Există în același timp un *spațiu-sumbru* cu zăpezi murdare, climă aspră, vînt rece, populat cu oameni nici fericiți, nici nenorociți. Spațiul poetic al morții este oferit de cetatea lumină, unde asasinul necunoscut își atrage victimele pe marginea unui lac, unde le ucide. Cetatea-lumină devine astfel *spațiul capcană*.

Puntea de legătură între cele două zone ale orașului, este evident *strada*. *Spațiul itinerant* din *Ucigaș fără simbrie* are ceva din specificul universului kafkian. El poate fi înțesat de lume și polițiști care închid trecerile, dar poate fi în același timp un *traseu-vid*, pe care se săvîrșește moartea. Pe un asemenea traseu pustiu are loc întîlnirea dintre Béranger și asasin.

Uneori spațiul închis se poate însă deschide spre cuprinderea lumii ca totalitate. Opera cea mai reprezentativă în acest sens, considerăm că este *Vagonul de*

Scanned with CamScanner

dormit Pegas (The Angel that troublet the Waters) de Th. Wilder. Intriga este sugerată prin peripeţiile care se pot produce în timpul străbaterii unui traseu cu un vagon de dormit care adăposteşte o lume foarte diferită. Spaţiul itinerant este reconstituit dintr-un loc claustrat care rămîne vagonul de tren. Aşa cum autorul personificase orele în filozofi şi arhangheli pentru a sugera timpul planetar, la fel şi imaginea lumii ca totalitate, este reconstituită prin animarea locurilor, a oraşelor, satelor şi cîmpiilor, care-şi povestesc propria existenţă, fie la modul grav, fie într-un stil parodic :

> CÎMPUL : Vă prezint un cîmp care se găseşte între Grov, Corners, Ohio, Perkersburg. Pe acest cîmp se găsesc 51 de catîri, 206 lilieci, 12 şerpi şi nenumăraţi gîndaci.[1]

Dilatarea spaţiului itinerant pînă la cuprinderea întregii lumi, are loc prin cuprinderea universului ca totalitate. Şi astfel *timpul planetar* este sincronizat cu *Spaţiul itinerant* dintr-o *lume planetară.*

Dar una din cele mai sugestive tentative contemporane de fuzionare a categoriilor realităţii în teatru, sînt oferite de acele farse tragice în care se produce *spaţializarea timpului.*

Topografia unor zone care susţin intriga acestor opere ne duce spre *casa de locuit,* aşa cum procedează E. Ionescu în *Setea şi foamea,* sau B. Vian în *Constructorii imperiului.*

Verticalitatea locuinţei sugerează la Ionescu cufundarea familiei în adîncime, adăpostul domestic creînd obsesia *cavoului* care se construieşte în timp, în vreme ce la B. Vian, mişcarea ascendentă a familiei de la parter la mansardă, demonstrează aceeaşi îndreptare spre neant, cele două direcţii proiectate în spaţiu avînd acelaşi punct final, moartea.

Topografia spaţiului din farsa tragică şi semnificaţia sa, ne permit astfel să punem în lumină preferinţa rela-

---

[1] Th. Wilder, *Kömiginnen von Frankreich,* Fischer, 1964, p. 78.

Scanned with CamScanner

tiv generală a dramaturgilor pentru locurile mici și claustrate și în foarte rare cazuri pentru spațiile deschise.

Solitar, angoasat, noneroul rămîne la fel de singur și într-un cadru și în altul, trăind aceeași regresiune biologică și spirituală.

Dat fiind finalul unor traiecte existențiale umane proiectate în spațiu, putem afirma că spațiul preferat al autorilor de farse tragice rămîne, cu foarte puține excepții, un spațiu poetic al morții.

Scanned with CamScanner

UNIVERSUL AFECTIV

Investigarea diverselor aspecte ale existenței, reprezentate în farsa tragică, aduce mereu pe prim plan imaginea eteroclită a unei *antilumi,* populată cu *noneroi.*

Faptul acesta a stimulat apariția unor concepte negative în discutarea antiteatrului contemporan, pe care nu le putem socoti doar ca un produs al unei mode la care s-ar fi supus în mod docil criticii literari. După părerea noastră, farsa tragică din secolul XX prin însăși esența ei specifică pune în circulație în exclusivitate doar concepte negative.

Dacă teatrul eroic din toate epocile face apologia unor stări morale înălțătoare, dacă tragedia pune în lumină vibrații de conștiință de largă amplitudine, ca revolta, ura, răzbunarea, expierea dureroasă a crimei, farsa tragică, generată de epoca noastră, își îndrumează atenția spre un alt univers afectiv, sensibil deosebit de cel întîlnit în teatrul tradițional. Desigur că ar fi o eroare să considerăm prezența *stărilor afective negative* în teatru un produs exclusiv al epocii noastre.

Crima, răzbunarea, ura, gelozia, invidia au făcut parte din sfera permanentă a surselor conflictului din tragedia greacă, elisabetană și toate acestea nu lipsesc nici din drama romantică și expresionistă.

Cercetarea universului afectiv din farsa tragică ne obligă să precizăm de la început că relațiile interindividuale dintre personaje sînt cu totul de altă natură, iar anumite mobiluri tradiționale ale acțiunii tragice, ca răzbunarea și crima sau ale intrigii comice, ca zgîrcenia, ipohondria și amorul, sînt foarte rare în teatrul contemporan, în operele unor dramaturgi fiind de-a dreptul inexistente.

Dacă *erosul,* în diversele lui forme de manifestare directă sau deviată, a alimentat teatrul secole de-a rîndul,

Scanned with CamScanner

în farsa tragică apare cu totul sporadic și atunci în cele mai multe cazuri devine pretextul unei semnificații superioare lui.

Stările afective negative au astfel o frecvență dominatoare în teatrul contemporan, dar atît prin matca lor generatoare, cît și prin finalitatea lor sînt în mare măsură diferite de cele din teatrul tradițional.

Din moment ce farsa tragică se constituie într-un teatru *al existenței*, este firesc ca stările afective să aibă și ele o altă proveniență, fiind doar o rezultantă a raportului dintre individ și existență. Referindu-se la această stare de lucruri Paul Diel scrie că „istoria speciei întregi se găsește în fața unei întorsături decisive în ceea ce privește nevoia elementară de conservare satisfăcătoare și efortul de adaptare lucidă. Angoasa socială este epuizată și elanul său nu poate să mai reanime izbucnirea unei noi viziuni mitice. Indivizii și popoarele și-au pierdut capacitatea de a simți pe plan imaginar și de a realiza în mod activ valorile simbolice formulate. Viața se găsește mai mult ca oricînd expusă multiplelor forme de angoasă accidentală, rezultat al multiplicării dorințelor și al tehnicii artificiale de satisfacție.“ [1]

Pornind de la biologie și psihologie, cercetătorul francez ajunge la o atitudine existențială caracteristică epocii noastre și totodată la indicarea materiei sale generatoare. Din moment ce relația dintre individ și existență este de altă natură, este firesc ca și universul afectiv al noneroului din farsa tragică să se polarizeze în jurul unor atitudini existențiale fundamentale, specifice lumii contemporane. Așa se explică de ce însuși noneroul devine întruchiparea unei atitudini existențiale, iar stările sale psihice, în măsura în care se cristalizează, nu se mai caracterizează prin răzbunare, gelozie, crimă, ci prin angoasă, frică, neliniște, nesiguranță, ataraxie, izolare etc.

Cu foarte puține excepții, universul afectiv al noneroului din farsa tragică nu mai este caracteristic unui individ activ care-și construiește un anumit destin sau luptă împotriva lui. Dimpotrivă, manifestările acestea afective rezultă din atitudinea unui ins care *suportă*

---

[1] P. Diel, *La peur et l'angoisse*, Payot, 1968, p. 210.

Scanned with CamScanner

evenimentele, dar nu le creează. *Noneroul* este un om pasiv prin excelenţă ; iar stările lui sufleteşti rezultă din această repliere în faţa existenţei, resimţită adeseori ca un fapt tragic.

Ipostaza aceasta a noneroului se realizează şi prin dispariţia obişnuitei opoziţii dintre *personajul protagonist* şi *antagonist*, care stă la baza conflictului din teatrul tradiţional. În măsura în care mai există, conflictul din farsa tragică se configurează între individ şi existenţă sau între individ şi sistem.

În numeroase cazuri, autorii de farse tragice creează în mod deliberat o anumită cezură între cauzele sociale originare sau traumatismele psihice fundamentale şi consecinţele lor mai îndepărtate, pe care spectatorul le înregistrează doar din *comportarea* scenică a noneroului. Adeseori, acesta este integral extrapolat din matca sa generatoare de angoase şi reprezentat ca un ins traumatizat de o întîmplare misterioasă. Dacă justificarea comportamentului Antigonei, a lui Edip, Hamlet, Ifigenia, Ioana d'Arc, Don Rodrigue, Harpagon, Galileo Galilei, Mutter Courage, Matti, este limpede, nu se poate găsi o asemenea motivaţie pentru cele mai multe personaje create de Beckett, Ionescu, Pinter şi alţii. Ambiguizarea personajului, a contextului său existenţial, determină în cele din urmă şi ambiguizarea universului afectiv, valoarea cauzelor psihice originare şi stăruirea asupra unor manifestări impulsive incongruente şi generale.

Procesul acesta de abstractizare a teatrului, de îndrumare spre nonfigurativ, a dus la cunoscutul refuz programatic al psihologiei profunzimii, în căutarea unui anumit univers afectiv. Dar realizarea unui teatru antipsihologic pentru care E. Ionescu ca şi S. Beckett au pledat sistematic, devine o realitate numai în măsura în care această cerinţă este înţeleasă ca o preocupare pentru alte zone ale sufletului omenesc.

Eludarea totală a psihologiei în configurarea intrigii şi a personajelor rămîne şi în antiteatru o imposibilitate, un deziderat, aşa cum a rămas, de fapt, şi în *noul roman* francez. Constatarea aceasta s-a făcut de altfel şi în alte arte care tind spre nonfigurativ, al căror limbaj nu se exprimă prin cuvînt. Sîntem astfel înclinaţi să credem că

Scanned with CamScanner

D. Villier avea dreptate atunci cînd a demonstrat că renunţarea totală la psihologie nu a fost cu putinţă nici în artele plastice abstracte. [1]

De aceea, cînd spunem despre personajele lui Ionescu sau Arrabal că nu au o psihologie, ne gîndim mai ales la faptul că nu mai au o fizionomie particulară, că sînt interşanjabile şi lipsite de o motivaţie evidentă a năzuinţei spre un anumit act sau a replierii în gestul imaginar.

Refuzul personajului cu psihologie complexă, cu mari drame interioare, este de asemenea programatic. Noneroul, aşa după cum s-a putut constata, poate fi definit de dramaturg în exclusivitate prin limbajul indicativ sau gestual, fiind o sumă de stereotipii care sugerează căderea într-o stare de *infraumanitate* sau de dinamică psihică elementară pe planul *infraconştiinţei*. Dar ori de ce natură ar fi şi oricît de reduse ar părea, dimensiunile minimale ale vibraţiilor de conştiinţă, cu care este investit noneroul, nu pot lipsi cu desăvîrşire.

Nota dominantă a universului afectiv al personajului din farsa tragică este oferită doar de acele relaţii ale noneroului cu existenţa, care pun în lumină stări afective negative, foarte apropiate uneori de stările patologice. Farsa tragică stăruie astfel în mod predilect asupra unei umanităţi suferinde, traumatizate, alienate, omul fiind şi el reprezentat ca un animal bolnav de o misterioasă *maladie existenţială*, aparent incurabilă.

Aşa se explică de ce stările psihice fundamentale, prezente în farsa tragică, se configurează prin spaimă, nesiguranţă, angoasă, coşmar, paroxism, delir verbal, alienare, oroare de necunoscut, suspiciune etc. Bineînţeles că unele stări psihice de această natură nu sînt absente nici în teatrul lui Sofocle şi nici în dramaturgia elisabetană sau expresionistă. Dar pe cînd în operele dramatice, caracterizate printr-o mare violenţă a trăirilor interioare, asemenea stări afective aveau o cauză bine determinată, fiind întreţinute de asemenea de un mobil precis, în farsa tragică, matca generatoare este ambiguizată. Ruperea deliberată a lanţului cauzal este de natură să sublinieze cu şi mai multă putere damnarea ontologică a noneroului la

[1] D. Villier, *L'Art abstrait*, Le livre de Poche, 1967, p. 37.

Scanned with CamScanner

suferință. Desigur că expierea unor referințe, a unor angoase și stări paroxistice, îndurate de Vladimir, Estragon, Béranger, Möbius, Öderland, Davies și Stanley nu este mai intensă decît sentimentele trăite de Oreste, Edip, Antigona, Ifigenia, Hamlet și Othello. Dimpotrivă, amplitudinea stărilor afective, dramatismul lor intens, nu fac parte din trăsăturile constitutive ale noneroilor contemporani. Fizionomia lor spirituală îi apropie de acel *homme égaré* al cărui portret îl face J. Onimus cu multă finețe în unul din eseurile sale. [1] Acest ins rătăcit în existență se alienează de contextul ambiant printr-o excesivă lucidităte, care face ca tot ce este în jurul său să i se pară inedit, străin, necunoscut. Din această cauză am putea spune că așa cum comicul personajelor molierești, de pildă, este inconștient, ceea ce constituie o premisă fundamentală a ridicolului lor, la fel și suferința unor noneroi din teatrul contemporan, coșmarurile și stările lor generale paroxiste sînt și ele adeseori „inconștiente", percepute doar de spectator. Aceasta duce însă la conturarea unei dimensiuni tragice a noneroului doar pe planul receptării, deoarece personajul superlucid din farsa tragică ia act de căderea sa, de degradarea sa biologică sau spirituală ca de un fapt oarecare. De aceea durerea, suferința în general, nu imprimă niciodată personajului din farsa tragică o aureolă mitică, chiar dacă ea este matca generală a existenței. Referindu-se la contextul existențial, generator de suferință, Eugène Minkowski scrie că „Poți trăi fără să fi fost niciodată bolnav, dar nu poți trăi fără să fi suferit. Constatare empirică simplă ? Dacă viața ar fi mai bine organizată, omul ar suferi mai puțin sau deloc. Și totuși, el ar cunoaște suferința prin esența sa. Ea îi fundamentează existența. Omul poate fi scutit de boli și se poate stinge într-o zi ca o candelă, de bătrînețe. Este rar, dar se poate întîmpla. Dacă din întîmplare, omul a fost scutit de suferință, este ca și cum am spune că n-a știut să sufere. Și asta e grav pentru el." [2]

---

[1] J. Onimus, *Face au monde actuel*, Desclée de Brouver, 1962. pp. 82—83.

[2] E. Minkowski, *Traité de psychopathologie*, Presses Universitaires de France, 1966, p. 674.

Scanned with CamScanner

Acceptînd o asemenea premisă, putem spune că *nonEroul* din *antiteatrul* contemporan nu este scutit de suferință, dimpotrivă, aceasta este starea lui naturală, evoluția lui umană, la care se supune ca unei damnări ontologice. Angoasat de moarte, singurătate, de păcatul originar, de contactul plin de suspiciune cu ceilalți, de responsabilitatea în fața existenței, de neputința comunicării, de starea excesivă de dependență, personajul din farsa tragică este un anxios prin excelență.

Cu toate acestea, „personalitatea nevrotică a timpului nostru", cum numește H. Marcuse *omul nefericit* din societatea industrială de consum, nu este capabilă de sentimente autentic tragice, în pofida angoaselor care marchează traiectul său existențial. De altfel un psihopatolog de talia lui E. Minkowski, consideră că angoasele, deși greu de demarcat de forma lor patologică, fac parte din traseul firesc al vieții umane. „Anxietatea este o reacție umană, manifestîndu-se în ocazii diverse, ea nu se aglutinează ca un ansamblu de experiențe izolate, ea nu este nici o rezultantă a acestora. Înțepătoare, dureroasă în crisparea sa interioară, ea restrînge cîmpul conștiinței și in același timp pe acela al existenței. Ea paralizează dezvoltarea liberă și determină un univers anxios care îi este propriu." [1]

Așadar, în măsura în care vorbim de o anumită maladie a noneroului din farsa tragică, care se repliază în acest univers depresiv, accepțiunea termenului este metaforică, *maladia* fiind de ordin existențial. Dacă se poate vorbi de o anumită tragedie a noneroului din teatrul contemporan, ea este doar aceea de a nu mai avea acces la un autentic tragism. Lipsit de ghidul unor idei majore sau de cadrul care le-ar putea genera, el nu-și mai poate percepe propria conștiință torturată, detașîndu-se de ea printr-o profundă alienare.

Estomparea sensului tragic în universul depresiv din antiteatrul contemporan se produce printr-un proces complex de *desublimare* a sentimentelor personajelor.

Actul acesta de desublimare este realizat prin deposedarea noneroului de orice ideal-ghid, prin anularea sau

---

[1] *Op. cit.*, p. 690.

Scanned with CamScanner

tocirea lentă a oricărei tentative de opoziție față de un context de existență nesatisfăcător. Definind conceptul de desublimare ca un act de eliberare simultană de agresivitate și de sexualitate, H. Marcuse precizează în cele din urmă că „Desublimarea instituționalizată reprezintă un aspect al modului în care este cucerită transcendența în societatea unidimensională". [1]

Într-adevăr, lipsa unei valori-ghid care să poată transcende moartea lui Béranger din *Regele moare,* revolta lui Jacques din *Jacques sau supunerea,* moartea lui Ill din *Vizita bătrînei doamne,* visurile melioriste ale celor doi bătrîni din *Scaunele,* replierea din societate a lui Stanley din *Aniversarea,* ataraxia personajelor lui Beckett, face ca aceasta să nu se poată salva din anonimatul cotidian, să nu poată imprima un sens major nici angoasei create de apropierea morții, nici alienării în societate, nici morții în sine și nici culpabilității provocate de crimă.

Într-o lume în care toate valorile se relativizează, în care actul de desublimare îi răpește oricărei stări afective marca proprie, farsa tragică refuză orice judecăți tranșante de valoare. Dispărînd criteriile și certitudinile fundamentale prin absorbția realizată de *tehnocrația rațională,* durerea, tristețea, bucuria, spaima în fața morții, sentimentul de alienare sau de culpabilitate, angoasa responsabilității etc., își pierd valoarea funcțională tradițională. De aceea, în noua *comedie umană* a secolului XX, realizată de farsa tragică, pentru suprapunerea frumosului peste bine și adevăr, nu mai rămîne nici un spațiu liber.

În această imensă zonă a arbitrariului în care totul este posibil, se realizează un semn de egalitate între Ill și Claire Zachanessian, între Anastasia și Mississipi, între Hamm și Clov, între Béranger și asasinul său, între Aston și Davies, ca și între Marta și George.

Ill și Claire Zachanessian sînt rînd pe rînd victime și asasini, Anastasia și Mississipi trăiesc aceeași angoasă a culpabilității în fața unei cești cu cafea care poate fi otrăvită ca și aceea cu care și-au ucis soțul și soția, Hamm

---

[1] H. Marcuse, *L'homme unidimensionnel,* ed. cit., p. 103.

Scanned with CamScanner

și Clov au aceeași conștiință torturată de lipsa de acces la existență autonomă, indiferent dacă unul este stăpîn și celălalt slugă, cuplul familial George — Marta suportă același sentiment al frustrării într-o existență ratată, Aston îl alungă pe Davies din spațiul-adăpost, cu toate că și el este un traumatizat neameliorabil.

Între partenerii unui cuplu uman din farsa tragică nu se mai stabilește astfel nici o trăsătură de unire care să-i apropie, așa cum relațiile dintre individ și comunitate se cristalizează din ce în ce mai pregnant ca niște raporturi de adversitate. Formula *noi*, ca mod de existență, devine din ce în ce mai rară, ea fiind în permanență subminată fie de dorința de dominare, fie de replierea insului traumatizat și înfrînt.

Niciodată literatura dramatică nu a înfățișat un om mai singur decît este noneroul din antiteatrul contemporan. Singur cu coșmarurile și angoasele sale, singur în fața morții, singur în fața crimei și a durerii, singur în familie, singur în mulțime, noneroul are tăiate sau suspendate toate mijloacele de comunicare cu ceilalți. Alienat în existență, măcinat de anxietăți permanente, angajat pe un traseu labirintic pe care evoluează ca un clown lucid, lipsit de speranță, acest *homme égaré* este înfățișat de dramaturgii contemporani ca un semn al condiției umane.

Un mare număr de scriitori s-au angajat în mod programatic pe acest drum, realizînd dintr-o anumită perspectivă o *literatură a refuzului* societății care nu acordă individului dreptul la o existență firească. Evident că un asemenea gen de creație literară are prin însăși finalitatea sa o funcție alienantă. „Înainte ca societatea și cultura să se poată concilia, literatura și arta, precizează H. Marcuse, vor fi prin esența lor alienante, protejînd contradicția și dîndu-i forță, reprezentînd deci conștiința suferinței unei lumi divizate, eșecurile, speranțele nesatisfăcute, promisunile trădate. Artele sînt o forță rațională, ele relevă acea dimensiune a omului și a naturii pe care realitatea o reprimă și o refulează.“ [1]

[1] *Op. cit.*, p. 86.

Scanned with CamScanner

Prin caricatură, grotesc, situații aberante, limbaj incoerent, scene de music-hall, universul afectiv al noneroului contemporan este reprezentat din cele mai variate unghiuri de vedere. O conștiință nefericită, chircită, minată de refulări, bîntuită de instincte opresive, impulsionată de visuri de mărire, paralizată de spaime, îngustată de stări obsesionale este dezvăluită fără nici un menajament. Reducția aceasta psihică, crisparea angoasantă, vidul interior, creat de sentimentul alienării, însumează toate vîrstele și ierarhiile sociale, vizînd omul indiferent de sex și de contextul său intim de existență.

Jacques, adolescentul lui E. Ionescu din *Viitorul stă în ouă*, este minat de aceleași anxietăți ca Béranger din *Setea și foamea*, Romulus cel Mare trăiește aceeași angoasă a responsabilității ca și Odoacru, adversarul său, sau Béranger din *Ucigaș fără simbrie*.

Krapp din *Ultima bandă* de Beckett se alienează într-o solitudine totală, ca și Möbius în ospiciu.

Vladimir, vagabondul din *Așteptîndu-l pe Godot* nu poate comunica cu Estragon, partenerul său alăturat în existență, așa cum nu mai pot realiza o asemenea satisfacție nici George și Marta din cunoscuta piesă a lui Albee, *Cui i-e frică de Virginia Woolf*.

Dat fiind faptul că farsa tragică, cu foarte puține excepții, nu are o intrigă bazată pe o bogată aglomerare de evenimente, este firesc ca substanța conflictului să fie furnizată de aceste stări psihice elementare, care au un fel de dinamică de acvariu, cu replieri și reveniri. Lipsind preocuparea pentru invenția de evenimente inedite sau pentru multiplicarea lor excesivă, farsa tragică luminează profilul interior al noneroului prin confruntarea sa cu situațiile-limită, cînd omul se definește prin comportament și replică. Sursele informaționale privitoare la fizionomia spirituală a noneroului sînt foarte puține, elementele narative relative la biografia personajelor fiind extrem de restrînse.

De obicei, antecedentele spirituale ale personajelor sînt eludate, iar evenimentele care le-au provocat anumite traume psihice, le-au deposedat de trecut, le-au adus în situația de a-și pierde libertatea, sînt ambiguizate sau învăluite în mister.

Scanned with CamScanner

Cele mai multe personaje din farsa tragică sînt reprezentate în fața unei situații-limită cu un caracter iminent. Confruntarea cu aceasta declanșează fragmente incoerente de amintiri, momente incerte de introspecție, izbucniri sporadice de sinceritate, stimulate de alcool sau de stările halucinante, ca și detectarea unor complexe refulate sau negarea violentă a unei întregi existențe fără sens.

Polarizate în jurul unor situații-limită, aceste stări psihice desublimate sînt excesiv de puține. Faptul este explicabil, deoarece *noneroul* introdus într-un climat obsesional are o claviatură sufletească redusă, situațiile-limită fiind mereu aceleași, iar stările psihice pe care le generează rămînînd neschimbate. Din această cauză, dacă fișa psihologică a unui personaj de Sofocle, Lope de Vega, Shakespeare, Ibsen, O'Neill sau Anouilh cuprinde foarte multe date caracterologice, dacă ele se mențin într-o oarecare măsură și în dramaturgia lui Osborne, Frisch și Dürrenmatt, în tiparele cele mai severe ale antiteatrului contemporan sînt extrem de puține și echivoce.

Reduse la fluxuri psihice elementare, la acte stereotipe mereu repetabile, personajele din farsa tragică se apropie de mecanismul ilariant al marionetelor.

Putem astfel spune despre Amedée că are conștiința încărcată cu un fapt obsesional neclar, despre Davies că se teme de un ins necunoscut, despre Marta că suferă alături de un soț ratat fiindcă nu are copii, despre Claire și Solange că vor să evadeze din spațiul pestilențial, despre Frank al V-lea că este un escroc înfrînt de un alt escroc mai abil, care este fiul său etc., etc. Farsa tragică nu se preocupă astfel de evoluția unor procese sufletești pe care să le reprezinte cu minuțiozitate. Ea cuprinde doar secvențele disparate ale unor fluxuri elementare de conștiință, face fenomenologia unor comportamente văzute doar prin planul de suprafață, sondajul în adîncime fiind sporadic și necorelat sistematic cu o anumită conduită, în maniera în care procedează T. Williams în dramele sale lirice.

Scanned with CamScanner

Autorii de farse tragice refuză ancheta psihanalitică, deși structura unor personaje nu este străină de complexele freudiene.

Stările fundamentale prin care se definește personajul din farsa tragică sînt *alienarea* și *angoasa*, celelalte fiind corelate cu acestea sau simple derivate.

Alienarea personajului din antiteatrul contemporan se desfășoară pe cele mai diverse planuri. Ea se reliefează prin raporturile personajului cu ceilalți, care pot fi membrii familiei, prieteni sau inși necunoscuți, dar în aceeași măsură, atunci cînd atinge formele cele mai evoluate, ea vizează relația dintre nonerou și propria sa existență, înstrăinarea de propriul trecut sau prezent, detașarea de timp și spațiu.

Una din formele cele mai frecvente ale alienării pe care dramaturgia contemporană o exploatează ca pe un leit-motiv, este aceea care se configurează în interiorul familiei, cînd convențiile, stereotipiile verbale, trecerea timpului dau o turnură tragicomică acestui sentiment de înstrăinare. El este prezent în *Cîntăreața cheală* de Ionescu, în *Echilibrul fragil* și *Cui i-e frică de Virginia Woolf* de Albee, în *Aniversarea* lui Pinter, ca și în *Ce zile frumoase* de Beckett.

În *Echilibrul fragil*, de pildă, sentimentul acesta de alienare, susținut adeseori și de o anumită agresiune verbală, se configurează prin raportul *soț-soție-fiică* și relația dintre surori. Într-o lume în care nu se mai poate întîmpla nimic, în care actul de defulare prin iluzie este provocat prin alcool, comunicarea în interiorul celulei familiale nu mai are nici o rezonanță. Embrion al unei societăți haotice, care și-a pierdut criteriile fundamentale, familia este desacralizată. Personajul care exprimă judecățile cele mai severe asupra celulei familiale este Agnes, mama.

AGNES: (dînd semne de iritare față de amîndoi)... sînt singura care pot să văd și mai departe de lungul nasului. La urma urmelor, trebuie să fie păstrat un anumit echilibru, chiar dacă voi ăștia vă lăsați purtați cînd în jos, cînd în sus, ca pe un balansoar, fără să vă pese sau să vă dați seama. Vă în-

chipuiți că sînteți... mai știu eu ce, prin harul Celui-de-Sus... cu picioarele bine înfipte pe pămînt, deși nu-i de loc așa. Și dacă eu trebuie să fiu singurul punct de sprijin, atunci... (văzînd că nici unul din ei nu-i dă atenție, continuă pe același ton)... atunci cred că am să divorțez... (Zîmbește văzînd că aceste cuvinte n-au nici un efect)

TOBIAS (în momentul în care își dă seama de cele spuse de Agnes) : Ce-ai spus ? Ce să faci ?

AGNES : Nu te teme, am vrut doar să văd cum reacționați. Parcă sînteți de pe altă lume, aici nimeni nu ascultă ce spun alții.

TOBIAS (strîmbînd din nas) : Vrei să divorțezi ?

AGNES : Nu, nu ; în materie de divorțuri, cred că Julia a divorțat pentru noi toți. Nu mă gîndesc nici măcar să ne despărțim ; asta se întîmplă de la sine ; dispariția... treptată a sentimentelor de odinioară, preocupările proprii ale fiecăruia, substituirile. Devenim niște alegorii, dragul meu Tobias, pe măsură ce îmbătrînim. Individualitatea noastră, la care ținem atîta, dispare treptat și ne pomenim că propria noastră imagine reapare, aievea sau deformată, hîdă sau luminoasă, în cei aduși de noi pe lume... [1]

Personajul alienat din *Echilibrul fragil* are toate atributele acelui *homme égaré*, care printr-un exces de luciditate se înstrăinează de mediul ambiant. Într-un asemenea teatru antiiluzionist este firesc ca judecățile grave să fie rostite de mamă care nu mai are nimic din atributele acelei ființe tandre și devotate din teatrul clasic. Prin alienare, Agnes rostește sentințe care pentru cei din jur sînt o simplă bandă sonoră, emițătorul grav neputîndu-se astfel întîlni cu nici un factor de recepție, starea psihică a celor din jur fiind asemănătoare.

Tipul acesta de alienat lucid, reprezentat în cele mai diverse ipostaze de existență, este foarte frecvent în farsa tragică. Cea mai elocventă ilustrare mi se pare că o găsim în dramaturgia lui S. Beckett. Hiperlucid pînă aproape de nebunie, somnolent, amnezic, euforic, înspăimîntat, delirant sau taciturn, insul alienat din teatrul dramaturgului irlandez se convertește adeseori într-un *eu*

[1] *Secolul* XX, nr. 8, 1968, p. 82.

universal, într-o voce străină, care se compune dintr-o suită de cuvinte.

Sugerînd traiectul existențial care duce spre moarte, farsa tragică *Ce zile frumoase* reprezintă tentativa unei continue evadări din fața declinului total prin intermediul iluziei. Winnie este amenințată de orbire și în parte îngropată în pămînt, Willie, soțul, așezat în spatele movilei, poate face anumite gesturi doar cu mare greutate. În această devenire lentă spre moarte, sugerată printr-un imens pustiu și căldură toridă, Winnie umple vidul prin cuvinte. Și aici, ca și în alte opere ale lui Beckett, cuvîntul are rostul să lumineze o anumită realitate tragică sau să o facă și mai opacă. În *Ce zile frumoase* el îndeplinește ambele funcții. Trăind o existență iluzorie, Winnie se alienează cu luciditatea unei ființe disperate care se refugiază în amintiri și în cuvîntul lipsit de semnificație :

> Ah, măcar dacă aș suporta să fiu singură, adică să trăncănesc în voie fără ca nimeni să mă audă (Pauză). Sînt zile în care nu auzi chiar nimic (Pauză). În unele zile îmi și răspunzi (Pauză). Așa că și cînd nu-mi răspunzi și nu mă auzi îmi pot spune : Winnie, sînt momente în care ești totuși auzită, cînd nu vorbești singură, ca în pustiu, lucru pe care niciodată nu l-am suportat prea multă vreme (Pauză). Bineînțeles, asta îmi și îngăduie să continui. Vreau să spun, să continui să vorbesc, pe cîtă vreme s-ar întîmpla ca tu să mori, Willie (zîmbește) — Vechiul stil (zîmbetul se curmă)... sau să pleci, să mă părăsești, ce-aș face eu atunci, ce-aș putea face cît e ziua de lungă, adică din clipa în care sună pentru deșteptare pînă în aceea care sună pentru somn ? Numai să mă uit drept înainte, cu buzele făcute pungă !... Nici o vorbă pînă la ultima suflare, nimic care să rupă tăcerea ce domnește aici.[1]

Există astfel în opera lui Beckett un anumit *limbaj protector*, destinat să susțină alienarea prin autoiluzionare, pe care adeseori personajul îl subminează prin contestare, așa cum face Winnie cînd spune „*stil vechi*", anulîndu-și divagațiile optimiste.

---

[1] S. Beckett, *Ce zile frumoase*, *Secolul XX*, nr. 7—8, 1968, p. 157.

Limbajul acesta protector care voalează o anumită realitate tragică este uzitat de Beckett și în *Așteptîndu-l pe Godot*. Vladimir și Estragon sînt și ei niște alienați în existență, alăturarea lor în spațiu fiind o întîmplare. Dar ca și în *Ce zile frumoase* și în *Așteptîndu-l pe Godot* nevoia comunicării cu *celălalt*, deși dificilă sau iluzorie, apare ca o necesitate ontologică. Pentru a sublinia alienarea celor doi vagabonzi într-o existență care și-a pierdut coloana axială, Beckett face apel la *gîndirea negativă*, la limbajul contestator :

VLADIMIR : Îți simțeam lipsa și în același timp eram mulțumit. Nu-i curios ?

ESTRAGON (jignit) : Mulțumit ?

VLADIMIR (după ce s-a mai gîndit) : Poate că nu-i chiar ăsta cuvîntul.

ESTRAGON : Și acum ?

VLADIMIR (după ce a reflectat) : Acum... (vesel) : iată-te... (neutru) iată-ne... (trist) iată-mă.[1]

După acest dialog nud și contestator, specific relațiilor dintre doi oameni care sînt damnați la alăturare, dar nu la comunicare autentică, Beckett recurge la limbajul protector, generator de iluzii, care subliniază cu și mai multă putere gradul de alienare a personajelor din *Așteptîndu-l pe Godot*.

VLADIMIR : În fond și tu trebuie să fii mulțumit. Mărturisește.

ESTRAGON : Mulțumit ? De ce ?

VLADIMIR : Că m-ai regăsit.

ESTRAGON : Crezi ?

VLADIMIR : Spune așa, chiar dacă nu-i adevărat.

ESTRAGON : Spune : Sînt mulțumit.

VLADIMIR : Sînt mulțumit.

ESTRAGON : Și eu.

VLADIMIR : Și eu.

ESTRAGON : Sîntem mulțumiți...

VLADIMIR : Sîntem mulțumiți.[2]

---

[1] *Op. cit.*, p. 38.
[2] *Op. cit.*, p. 39.

Scanned with CamScanner

Năzuința spre afecțiunea celuilalt sau spre înțelegerea lui rămîne în teatrul lui S. Beckett o iluzie. Raporturile dintre noneroii scriitorului irlandez se bazează pe indiferență, agresiune, oprimare și sadism. Cînd Hamm îi cere lui Clov să-i spună „cîteva cuvinte din inimă", acesta izbucnește în rîs. Inima noneroilor beckettieni este un imens pustiu, o mașină care mai poate recepta senzații elementare sau dure, care au doar prelungiri biologice. Cuplurile din dramaturgia lui Beckett ilustrează în mod elocvent aceste relații. Hamm este detestat de Clov, care pare a fi fiul său, Nagg și Nell, părinții din lăzile de gunoi, își urăsc și ei fiul.

Pozzo îl tratează pe Lucky ca pe un sclav, iar acesta, suspicios, îl lovește pe Estragon cînd se apropie de el. Ura față de sine și agresivitatea sadică față de ceilalți rămîn dominante. Apelul la afecțiune este astfel iluzoriu. Omul beckettian este alienat de sine și străin față de ceilalți. Năzuința de evadare din cuplu nu este posibilă. Trăirea împerecheată apare și ea ca o damnare ontologică.

Pesimismul beckettian nu are nici o ieșire. Familiarizat din tinerețe cu teologia sumbră a lui Geulincx [1] și apoi cu filozofia lui Heidegger, dramaturgul irlandez este exponentul unei *gîndiri negative* care contestă o realitate dată prin însăși prezența ei.

Din gîndirea teologică a lui Geulincx, Beckett reține ideea că divinitatea este singura cauză eficientă, lucrurile fiind doar cauze ocazionale, întreținute de această divinitate ascunsă prin mișcare. Tot de aici se desprinde concluzia că omul nu poate acționa asupra propriului său corp, care nu poate să transmită ce se petrece în el. Separat de suflet, care este etern, trupul se descompune, putrezește, e într-un continuu regres. De aceea, oroarea spiritului față de el rămîne evidentă.

O ilustrativă imagine a nihilismului total în care se conjugă idei din teologia pesimistă a lui Geulincx cu unele principii receptate din filozofia despre omul neautentic, formulată de Heidegger, este monodrama sa, *Ultima bandă*. Aici dispare și cuplul uman care exprimă

[1] J. Onimus, *Beckett, Desclée* de Brouver, 1968, p. 41.

Scanned with CamScanner

tragice relații de interdependență. Alienarea individului în timp și în spațiu este totală.

Posibil la modul fictiv, dialogul se produce între Krapp și banda de magnetofon.

Dacă în cele mai multe farse tragice scrise de Beckett, pe prim plan apare degradarea biologică a cărei oroare o exprimă un spirit turmentat de o luciditate excesivă, în *Ultima bandă* iese în relief declinul intelectual și afectiv.

Miop, în semiobscuritate, bătrînul Krapp, ajuns la vîrsta de 69 de ani, își ascultă cronica existenței, înregistrată pe bandă de magnetofon. Dar noneroul lui Beckett face parte din acele tipuri heideggeriene, care nu-și asumă nici trecutul, nici prezentul și nici viitorul. Alienat în existență, el merge spre moarte într-o stare de nuditate totală, negîndu-și deci trecutul cu mînie și ură. Deconectat de timpul conceput ca devenire spre moarte, Krapp își ascultă filmul vieții ca o povestire străină și aberantă. După ce o scenă de amor cu o prostituată, petrecută într-o barcă pe un lac, cînd avea 39 de ani, îi reține o clipă atenția, exclamă plin de mînie: „Vino să-l auzi pe acest biet și mic cretin, care eram eu cu 30 de ani în urmă. Cum de am putut să fi fost așa vreodată... Mulțumesc lui Dumnezeu că s-a terminat.“ [1]

Regresiunea lui Krapp spre biologicul elementar nu este trădată atît de dezagregarea sa fizică, cît de cea intelectuală. Astfel, unele apetituri din tinerețe, ca excesivul consum de alcool și banane, rămîn constante. Alienarea lui Krapp față de trecut este în primul rînd de ordin afectiv și intelectual. Rememorîndu-și acest trecut pe care refuză să și-l asume, el nu-și mai recunoaște unele expresii pe care le caută în dicționar. Doar cuvîntul *bobină* îi produce bucurie, nu se știe prin ce misterioasă asociere de idei. Restul existenței este acoperit de neant, singura cerință a lui Krapp fiind aceea de a proiecta vidul, starea de ataraxie totală și asupra prezentului. Orice reversibilitate iluzorie a faptului i se pare aberantă. „Poate că anii mei cei mai frumoși au trecut. Atunci aveam încă o șansă de fericire. Dar eu nu o mai doresc.

---

[1] S. Beckett, *La dernière bande*, în *l'Avant-Scène*, 15 iunie, 1960, p. 27.

Scanned with CamScanner

Chiar și acum, cînd simt acest foc în mine. Nu, eu nu mai vreau nimic.“ [1]

Cortina cade, Krapp rămîne cu privirile ațintite în gol, iar banda se derulează în tăcere. *Ultima bandă* este farsa tragică a disoluției eului, a pierderii totale a identității, a neantului grotesc. Un nou *sfîrșit de partidă* se săvîrșește în deplină solitudine, fără regrete și fără participare. Regresiunea omului spre miriapod, printr-o totală alienare, este reprezentată de Beckett fără participare, cu o răceală lucidă.

În eseul său despre Beckett, B. Pingaud demonstrează că Sartre și Camus denunță absurditatea existenței cu intenția de a-i da un sens, nihilismul fiind pentru ei doar o etapă. Sartre, adaugă el, ajunge la conceptul de revoluție și Camus la acela de revoltă, dar Beckett „nu se revoltă, constată.“ [2]

Alienarea noneroului beckettian demonstrează că nihilismul scriitorului este total, fiind realizat într-o manieră unică, nerepetabilă, greu de reeditat chiar de autor.

Exponent al unei *gîndiri negative,* S. Beckett contestă realitatea înconjurătoare pe această singură cale.

Noneroul din farsa tragică din secolul XX este reprezentat de dramaturgi ca un ins alienat prin excelență. Fără să stăruie asupra cauzelor care întrețin această stare de alienare a omului contemporan, autorii de farse tragice nu o înfățișează ca pe un fenomen morbid, ci ca pe o stare firească, dar tragică, provocată de raporturile individului cu mediul ambiant. Noneroul, alienat în existență, este prin excelență un om singur.

Drama lui rezultă din incapacitatea de a mai găsi căile de comunicare cu ceilalți, repliindu-se adeseori într-un univers imaginar.

, Fiind un *teatru al existenței,* în care cauzele primare ale mobilurilor umane și ale traumelor psihice sînt eludate, farsa tragică devine prin însăși structura universului său afectiv un teatru al alienării și al angoaselor omului.

---

[1] *Op. cit.*, p. 28.

[2] S. Beckett, *Molloy, Suivi de Beckett le precurseur* par B. Pingaud, în *Le Monde* 10/18, 1963, p. 294.

Scanned with CamScanner

Îngustarea aceasta a preocupărilor este programatică. Autorii de antiteatru *focalizează* acele zone ale itinerariului nostru existențial, care pot scoate în evidență starea de alienare și de anxietate. Că distanța de stările patologice ale omului contemporan este imensă, rezultă din înseși concluziile psihopatologilor, care demonstrează că starea de anxietate pînă la o anumită limită, greu de altfel de definit, nu are nimic morbid, ea putînd fi generată de cele mai mărunte întîmplări neprevizibile. „Trăim într-o atmosferă de perpetuă anxietate, precizează E. Minkowski. Fiecare pas pe care îl facem este plin de amenințări. Auzim soneria de la intrare, oare ce vizitator ni se anunță? Aflăm că este factorul poștal, ai cărui pași se aud în curte sau pe scară. Această anxietate pervertește gîndirea, tulbură judecata. Trebuie să ne păstrăm sîngele rece, fiindcă este mai puternică decît noi.“ [1]

Explicată în atîtea feluri de filozofi ca Kierkegaard, Ortega y Gasset, Heidegger și Sartre, de sociologi ca Behrendt și H. Lefebvre, de psihologi ca Janet și P. Diel, de psihopatologi ca Minkowski, de scriitori de talia lui E. Ionescu, angoasa apare ca un fenomen integrat condiției umane. Ea poate fi generatoare a spiritului de răspundere și a trăirii autentice, așa cum poate fi deprimantă, plină de groază, provocatoare de lașitate, declanșatoare a năzuințelor de evaziune în imaginar.

Farsa tragică din epoca noastră surprinde imaginea omului angoasat din cele mai diverse unghiuri de vedere. Dar oricare ar fi aceste ipostaze ale insului anxios, ar fi o eroare să se creadă că acest teatru al angoaselor umane nu ar fi existat în toate timpurile sau că ar fi el însuși propagator de anxietăți. E. Ionescu, care a făcut profesiunea de credință cea mai fermă despre antiteatrul contemporan, care trebuie să fie prin excelență expresia cea mai profundă a anxietăților și a coșmarurilor umane, demonstra în același timp în una din paginile sale de jurnal că a exprima angoasa în teatru înseamnă a o demonta în resorturile ei cele mai adînci și deci a o face să dispară pe această cale.

---

[1] E. Minkowski, *op. cit.*, p. 700.

Scanned with CamScanner

Situată la zona de interferență dintre imaginar și real, proiectată în general asupra unei cauze din trecut sau viitor, declanșată de întîmplări neprevizibile, angoasa și investigarea ei multiplă reprezintă un alt obiectiv fundamental al farsei tragice din epoca noastră.

Filozofia, ca și sociologia dezbat de foarte multă vreme diverse tipuri de angoase și astăzi cercetările de specialitate discută în mod curent despre angoasa responsabilității și a culpabilității, ca și despre angoasa insatisfacției diverselor dorințe, a dependenței pluraliste, ca să nu mai vorbim de angoasa morții sau de ceea ce specialiștii numesc diversele *angoase accidentale*.

Evident că teatrul contemporan al angoaselor nu pleacă de la nici un tratat de psihologie și de la nici o clasificare din manualele de psihopatologie sau filozofie în abordarea acestui univers afectiv apăsător, reprezentat de angoase. Dar în mod firesc în sfera farsei tragice din epoca noastră intră acele angoase care-l caracterizează sau îl subminează pe omul contemporan.

De aceea, ni se pare normal ca *angoasa responsabilității* să nu apară doar în domeniul investigațiilor unor filozofi de talia lui Heidegger și Sartre și să pătrundă în mod masiv și în preocupările autorilor de farse tragice. De altfel considerăm că este firesc ca într-un teatru în care se conturează un raport antinomic între individ și sistem, angoasa responsabilității să capete un deosebit relief, înainte ca individul să fie absorbit de acest uriaș leviatan, reprezentat de societatea actuală industrială de consum.

Unul dintre scriitorii care demonstrează în mod stăruitor atît prin dramaturgia sa, cît și prin eseurile publicate, raportul acesta antinomic dintre individ și societate este Dürrenmatt. Bineînțeles că în opoziția sa față de sistemul monstruos și acaparator, individul este întotdeauna un înfrînt. De aceea, avînd o motivație sau alta, marca angoasei responsabilității apare la multe dintre personajele lui Dürrenmatt, dintre care amintim pe Möbius și Romulus cel Mare. Dar opera dramaturgului elvețian care ni se pare în întregime consacrată acestei probleme este *Căsătoria domnului Mississipi* (1952). Dacă autorul calificase *Vizita bătrînei doamne* drept *comedie a unei*

înalte conjuncturi, opera aceasta este numită mult mai laconic, dar mai provocator, *comedie a unei camere*. Într-adevăr, evenimentele fundamentale, care marchează această intrigă, evoluează în spațiul închis al unei camere, mobilată cu o măsuță de cafea Biedermeier și cu două fotolii Ludovic al XIV-lea.

Am remarcat și cu alt prilej faptul că dintre autorii de farse tragice din epoca noastră Dürrenmatt rămîne creatorul cel mai autentic de *teatru al violenței*. De aceea, deși poate părea paradoxal la prima vedere, într-o operă în care se dezbate angoasa responsabilității, intriga este conturată numai prin elemente care sugerează o realitate dură, cum sînt otrăvirile, asasinatele, exploziile, împușcăturile și escrocheriile ; travestiurile și minciuna par a fi mijloacele cele mai inocente.

Spirit relativist și sceptic, Dürrenmatt abordează angoasa responsabilității din trei perspective diferite, cei *„trei reformatori ai lumii"* fiind supuși tuturor răsturnărilor, mutațiilor și metamorfozelor cu care ne-a obișnuit *teatrul violenței* cu o anumită tentă manieristă. Toți cei trei *„reformatori"* sînt niște inși travestiți, care renunță la vechile lor identități prin mutațiile de conștiință pe care le trăiesc.

Florestan Mississipi fusese portar la *Pensiunea Aurora*. Renunțînd la vechea profesie, își construiește o nouă identitate, face studii la Oxford și devine procurorul statului. În această ipostază este invadat de angoasa responsabilității pe care i-o trezește spiritul justițiar, propunîndu-și să amelioreze lumea prin aplicarea severă a legilor lui Moise. În numele acestui cod de legi și al intențiilor sale melioriste, procurorul acesta inflexibil instaurează teroarea. Un alt ins travestit, care se alienează și el de vechea lui profesiune de „maestru al plăcerii", este René Saint-Claude. După ce citește din întîmplare *Capitalul* lui K. Marx, este și el cuprins de aceeași angoasă a responsabilității și își propune să transforme lumea cu ajutorul revoluției mondiale.

Al treilea reformator este baronul Bodo von Übelőhe, medic aristocrat și filantrop, adept al nonviolenței biblice.

Farsa aceasta tragică are și ea un caracter epic. Scenele au mare autonomie, cronologia firească a intrigii este

Scanned with CamScanner

răsturnată, iar Saint-Claude, ucis, furnizează pretextul mortului care-și rememorează evenimentele prin care a trecut.

În felul acesta dimensiunile restrînse ale camerei sînt anulate, granițele timpului deschizîndu-se în mod firesc spre formula unui *theatrum mundi*, reconstituit dintr-un spațiu claustrat.

Protagonistul operei rămîne procurorul Mississipi. Datorită crizei pe care i-a provocat-o angoasa responsabilității, inflexibilul om de legi se căsătorește cu frumoasa Anastasia, care și-a ucis soțul punîndu-i otravă în cafea. Actul pare paradoxal, dar el reprezintă o tentativă de autopedepsire, pentru că și procurorul și-a ucis soția în aceeași manieră, negăsind altă cale s-o sancționeze pentru infidelitatea ei.

Prima întîlnire dintre cei doi ucigași are loc în fața unei cești de cafea, cînd *angoasa responsabilității* se confruntă cu aceea a culpabilității.

Scena aceasta evoluează prin despărțirea cuvîntului de acțiune, încît antinomia dintre mimică și replică lasă impresia existenței unor planuri duble.

ANASTASIA : Domnul ?

MISSISSIPI : Numele meu este Mississipi. Florestan Mississipi.

ANASTASIA : După cum mi-ați scris, aveți de discutat ceva foarte urgent cu mine.

MISSISSIPI : Da, foarte urgent ; din păcate, motive de ordin profesional mă împiedică să aleg un alt moment decît această după-amiază.

ANASTASIA : Ați fost un prieten al soțului meu.

MISSISSIPI : Moartea lui m-a mișcat adînc.

ANASTASIA : A murit de un atac de cord.

MISSISSIPI : Condoleanțele mele.

ANASTASIA : Pot să-mi permit să vă ofer o ceașcă de cafea ?

MISSISSIPI : Sînteți mult prea amabilă . . . . . Familia noastră a avut ani de zile același doctor al casei ca și dumneavoastră, bătrînul doctor Bonsel. De la el am aflat de regretata moarte a soțului dumneavoastră. Doctorul Bonsel

a constatat și la soția mea aceeași cauză a morții, atacul de cord.

ANASTASIA: Este rîndul meu să vă transmit condoleanțe.

MISSISSIPI: Pentru a înțelege prezența mea aici, trebuie să știți, stimată doamnă, cine sînt. Eu sînt procurorul. (Anastasia, îngrozită, scapă ceașca de cafea).

ANASTASIA: Vă rog să scuzați neplăcuta întrerupere.

MISSISSIPI (aplecîndu-se): Vă rog, eu sînt obișnuit să răspîndesc teamă și groază.

Discrepanța aceasta frapantă între cuvinte, mimică și fapte, asupra căreia spectatorul este avizat, sugerează grotescul. Dar dialogul angoasat între doi ucigași se va încheia printr-o mutație specifică teatrului manierist, unirea prin căsătorie.

Într-o lume care are atributele junglei, toți trei reformatorii societății, indiferent de principiile lor, sfîrșesc în mod tragic sau grotesc. Mereu consecvent cu sine, Dürrenmatt demonstrează că drumul de la criza provocată de angoasa responsabilității pînă la realizarea idealului propus nu se poate parcurge. Sceptic, scriitorul consideră orice inițiativă sortită eșecului. Epilogul operei este elocvent. Mississipi va fi otrăvit de Anastasia, așa cum fusese și primul ei soț, Saint-Claude este împușcat, iar baronul Übelöhe ajunge un bețiv decăzut și ridicol. H. Bänzinger numește această operă, pe bună dreptate, *apocalips la dimensiuni reduse*. În această junglă a lumii moderne, angoasa responsabilității nu are nici o semnificație. Triumfătoare rămîne mereu Anastasia, care, alături de ministrul Diego, care reprezintă puterea tiranică, traversează orice obstacol.

Femeie a conjuncturii favorabile, Anastasia este însuși simbolul unei lumi degradate și cameleonice, asupra căreia individul nu poate avea nici un fel de influență.

Dacă în această farsă tragică a eșecului oricărei inițiative și responsabilități se sugerau doar dimensiunile unui *theatrum mundi*, în scenariul de film realizat pe aceeași temă dimensiunile și simbolurile sînt sensibil sporite. Acțiunea se petrece în *Europa City*, brațele unui

Scanned with CamScanner

indicator arătînd spre Oxford, Turnul Eiffel, Zürich, Moscova, Poarta Brandemburgului etc.

În versiunea pentru film, rolul lui Mississipi și al oponentului său Saint-Claude este mult mai pregnant, iar Anastasia devine centrul de convergență al unor adversari, fiind rînd pe rînd amanta tuturor.

Semnificativă ni se pare însă modificarea finalului lui Mississipi. În această versiune, el nu mai este otrăvit, nu este nici arestat sau împușcat ca oponentul său, ci adus într-un ospiciu. Aici, acest ins angoasat de responsabilitate, căruia i se refuză orice sancțiune după ce a fost înfrînt, este prezentat ca un caz clinic, ca un obsedat de aplicarea legilor din codul lui Moise.

Scena în care Mississipi, obsedat de angoasa culpabilității și a responsabilității, cere sancționarea sa, ni se pare demnă de reținut. Folosind acest pretext, Dürrenmatt ridică încă o dată masca unei lumi instituționalizate în așa manieră, încît individul izolat, iresponsabil, nu poate fi declarat vinovat.

MISSISSIPI : Chatterlay... (ezită cînd vede că acesta stă pe locul său).

CHATTERLAY : Domnule procuror general, vă rog, am fost numit succesorul dumneavoastră.

MISSISSIPI : A mers al dracului de repede.

CHATTERLAY : Telefon de la Sir Thomas personal. Ce dorești, domnule Paul Kellermann ?

MISSISSIPI : Arestarea mea.

CHATTERLAY : Nu există nimic împotriva dumitale, Paul Kellermann.

MISSISSIPI : Mi-am otrăvit prima soție și soția cea de-a doua l-a otrăvit pe soțul ei.

CHATTERLAY : Ei și ce ?

MISSISSIPI : Cum, ei și ce ?

CHATTERLAY : Știu asta de multă vreme, Paul Kellermann.

MISSISSIPI : Dumneavoastră ?

CHATTERLAY : Sînt totuși criminalist. Au fost întrerupte cercetările asupra celei de-a doua soții, încît am avut unele bănuieli. Am deshumat pe fabricantul de zahăr și pe prima dumitale soție...

Scanned with CamScanner

MISSISSIPI : Atunci este de datoria dumneavoastră sfîntă să mă arestați.

CHATTERLAY : Dacă există ceva sfînt, Kellermann, atunci acesta este postul unui procuror general. El nu poate fi compromis sub nici un motiv.

Scena are un vădit caracter polemic. Dialogul de idei este socratic, demonstrativ. Și în această versiune, destinată filmului, satira lui Dürrenmatt vizează aceleași obiective.

Ca și în alte farse tragice, realizate de alți dramaturgi, și în *Căsătoria Domnului Mississipi*, exponenții *gîndirii negative* vizează tarele societății contemporane.

Demn de remarcat ni se pare faptul că *angoasa responsabilității* pătrunde în teatrul lui E. Ionescu abia în etapa în care el începe să se detașeze de farsa nonfiguративă și să se apropie de formele unei dramaturgii cu personaje care ajung să capete o anumită consistență. Etapa aceasta a creației ionesciene este marcată de *Ucigaș fără simbrie* (1958).

În această ipostază, Béranger apare ca un angajat în existență. Sensibilitatea cu care el observă spectacolul tragic al unei lumi care se naște, năzuiește și moare, îl scoate din starea de indiferență, creîndu-i sentimentul responsabilității față de destinul omenirii. Béranger se configurează și el ca un spirit meliorist, lipsit însă de un program definit.

Insul interesat de tragedia bătrînilor înfometați, de soarta copiilor strangulați, de marile catastrofe pe care le îndură întreaga omenire, este gata să treacă la acțiune atunci cînd află că un ucigaș necunoscut face o mulțime de victime în cetatea veșnic însorită, dar aproape pustie.

Invadat și el de această angoasă a responsabilității, Béranger se simte la început impulsionat de o forță imensă, atunci cînd îl întîlnește pe ucigaș într-un spațiu vid. „O, dar ești cam slăbănog. Mult prea mărunțel pentru un criminal, bietul meu amic. Nu mă sperii. Uită-te la mine. Privește cu cît sînt mai puternic ca dumneata.“ [1]

[1] E Ionescu, *Teatru*, I, p. 193.

Dar monologul ironic al lui Béranger, la care criminalul ricanează vag, înregistrează o linie descendentă. Încetul cu încetul angoasa responsabilității, care-l stimula pe Béranger cedează locul alteia de culpabilitate. Dialogul cu criminalul relativizează toate criteriile, el devine aberant prin însăși intenția de a-i acorda asasinului acefal o anumită filozofie, o anumită motivație. La început Béranger face apel la sentimentele lui umanitare („Ai împiedicat fericirea mea și a altora").

După aceea examinează concepția asasinului despre lume („Ești un pesimist ? Ești nihilist ?"). În cele din urmă caută o motivație a actelor săvîrșite de acesta („Crezi că specia umană este rea prin esența ei ? Răspunde ! Vrei să pedepsești specia umană ?").

Dar starea de angoasă activă a lui Béranger se ambiguizează, el nu mai poate distinge binele de rău („Poate dumneata greșești, poate eroare nu există. Poate noi greșim vrînd să existăm").

În fața cuțitului asasinului, Béranger este în cele din urmă aneantizat de propriile angoase, sfîrșind ca un clown ridicol „Dumnezeul meu, nu se poate face nimic. Ce-aș putea face ? Ce-aș putea face ?" [1]

În felul acesta, E. Ionescu îl face pe Béranger să treacă în mod exemplificator, de la angoasa responsabilității la cea a culpabilității și în cele din urmă la aceea a neputinței. În pofida absenței unor intenții programatice precizate, farsa aceasta are și ea un vădit caracter parabolic.

Și cum raportul dintre parabolă și alegorie este foarte strîns, E. Ionescu creează o nouă ipostază de existență a lui Béranger în farsa *Rinocerii*. Alegorie realizată prin fuziunea dintre universul real cu cel imaginar, *Rinocerii* reprezintă prin excelență o expresie de mare complexitate a angoaselor umane. Punctul de plecare al operei a fost mărturisit de autor și intențiile antinaziste sînt evidente. Dar cum *Rinocerii* reprezintă prin însuși caracterul de maximă generalitate pe care îl oferă alegoria, o expresie a angoaselor declanșate de orice mutație masivă de conștiință, de orice progresie a răului care proliferează, este

[1] *Op. cit.*, p. 202.

firesc ca în substanța intrigii să fuzioneze cele mai variate anxietăți.

De altfel, E. Ionescu este primul autor de farse tragice care a izbutit să materializeze în simbolurile piesei, în suita de metamorfoze care sugerează mutații periculoase de conștiință, o adevărată angoasă colectivă, concretizată printr-un univers obsesional, de coșmar, în care proporțiile valorilor sînt răsturnate, normele de existență se degradează, iar omenirea, invadată de rinocerită, se întoarce spre starea instinctuală gregară.

În această lume grotescă, deschisă spre receptarea răului, Béranger apare ca un ins alienat în existență. „Îmi simt tot trupul de parcă ar fi de plumb sau parcă aș duce un alt om în spinare. Nu m-am deprins cu mine însumi. Nu știu dacă sînt eu.“ [1]

Rezistența inițială a lui Béranger față de rinocerită rezultă, se pare, din această imunitate pe care i-a dat-o starea lui de alienare, de trăire somnolentă într-o existență de grave pericole. E. Ionescu nu face din Béranger nici un erou, nici un martir. În fața rinoceritei generale, după evadarea ultimei ființe umane care se găsea alături de el, Daisy pe care o iubea, Béranger trăiește la început angoasa abaterii lui de la normalitate prin raportare la ceilalți. „Frumoși sînt ei. Am greșit ! Ah, cum aș vrea să fiu ca ei ! Dar vai, n-am corn. Ce lucru urît, o frunte netedă !“ [2]

E. Ionescu nu face însă din Béranger un învins, asemenea antecesorului său din *Ucigaș fără simbrie*. Cuprins de angoasa responsabilității, Béranger optează pentru păstrarea demnității umane. „Sînt ultimul om. Am să rămîn om pînă la capăt ! Nu capitulez !“ [3]

Rinocerii reprezintă astfel prima farsă tragică, realizată de E. Ionescu în care un personaj, angajat în existență nu este înfrînt. În evoluția antiteatrului contemporan, Béranger este primul tip stimulat de o angoasă activă, care nu este sortit eșecului. El nu triumfă datorită unei idei majore, ci doar unei angoase elementare,

---

[1] *Rinocerii*, în românește de Florica Șelmaru, în Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. II, E.L.U., 1968, p. 23.

[2] *Op. cit.*, p. 111.

[3] *Op. cit.*, p. 112.

Scanned with CamScanner

aproape viscerale, care-l face să-și păstreze omenia în fața proliferării generale a răului.

Dacă în *Rinocerii* lui E. Ionescu alegoria subliniază semnificația majoră a *angoasei responsabilității*, așa cum era înțeleasă și de Heidegger și Sartre în cele mai frumoase pagini pe care le-au scris despre libertatea umană, într-o altă alegorie de mare forță dramatică, cum este *Andorra* de M. Frisch, autorul realizează un alt gen de teatru parabolic prin reprezentarea *angoasei culpabilității*.

Intensitatea unei asemenea angoase devine cu atît mai mare cu cît purtătorul ei, învățătorul, este integrat într-o lume aparent ideală, în care omenia, generozitatea, cinstea fac parte din codul unei existențe obșinuite. Intențiile provocatoare, uneori parodice, rezultă din maniera în care scriitorul îi face pe andorreni să vorbească despre patria lor. Andorra este „o țară albă ca zăpada...“ Andorra, spune medicul, este „o adevărată oază a păcii, a libertății, unde toate drepturile sînt respectate“. Andorrenii, adaugă cîrciumarul, sînt „un simbol“.

M. Frisch construiește în felul acesta o lume utopică, în maniera lui Brecht din *Mahagonny*, un stat care realizează toate aparențele unei societăți ideale, atîta vreme cît nu intervine nici un eveniment catastrofic care să răstoarne acest edificiu iluzoriu, așezat pe temelii false.

În acest „stat ideal“ al convențiilor sufocante, singurul om care trăiește o dramatică *angoasă a culpabilității* este învățătorul. Conformist, el își tăinuiește un vechi amor vinovat din care s-a născut Andri, ticluind legenda unui copil de evreu, salvat de la pogromuri, pe care apoi l-ar fi adoptat.

Crescut din minciună, Andri se obișnuiește cu ea, crede în ea, iar onorabilii andorreni văd în fiecare apucătură a tînărului o trăsătură o poporului din rîndurile căruia ar fi provenit.

Pentru a sublinia drama lașității, consecințele funeste ale lipsei de responsabilitate, M. Frisch îi confruntă pe andorreni cu un *eveniment-limită*, destinat să răstoarne mitul acestei lumi utopice, fericite și aparent oneste. Acest eveniment este reprezentat de apariția soldaților fasciști

Scanned with CamScanner

cu basmalele lor negre, care introduc motivul *lumii răsturnate* în structura acestei farse tragice.

În felul acesta M. Frisch relevă dimensiunile grotești ale unei *utopii negative*. O lume neautentică, obsedată de lucruri și magia cuvintelor fără sens, începe să se dezvăluie. Doctorul se supune noii ordini și devine un complice al crimei, soldatul care dădea lecții de curaj depune armele și se cufundă în sexualism, cîrciumarul devine o unealtă a ucigașilor, iar preotul se teme de orice adevăr. Confruntarea cu cămășile negre îl invadează pe învățător de acea teribilă *angoasă a culpabilității*. Comunicarea nudă a adevărului îl vizează întîi pe copilul cu o biografie falsă. „...Din lașitate am mințit. Pe atunci era mai ușor să spui că ai salvat un copil de evreu. Era chiar o faptă lăudabilă. La început toată lumea te mîngîia, fiindcă se simțeau cu toții măguliți că sînt altfel decît cei de dincolo și voiau să sublinieze această deosebire.“ [1]

Cuprins de această *angoasă a culpabilității*, învățătorul este capabil să-și asume trecutul pe care l-a ascuns și să se angajeze într-un prezent tragic, absurd, în ultimă instanță fără ieșire. „Sînteți niște nemernici, le spune el andorrenilor, niște palavragii. Parcă spuneați că o să muriți pînă la ultimul om. Fanfaronilor !“ [2]

M. Frisch creează în mod deliberat o situație aberantă în care confruntarea cu forțele rațiunii devine inutilă. În fața acestui eveniment aberant, Andri se supune. „N-are nici un rost, tată, să repeți iar toată povestea. Fiecare cu soarta lui. Eu n-o pot împărtăși pe a ta, nici tu pe a mea.“ [3]

Dintr-o asemenea situație absurdă nu există decît o ieșire tragică. Dascălul se sinucide, Barbeline înnebunește iar Andri, victima singuratică a conspirației lașe, este sacrificat în mod stupid.

Basmalele negre plutesc peste tot în Andorra, ca și muștele de la curtea Clitemnestrei și a lui Egist din drama lui J.-P. Sartre.

---

[1] M. Frisch, *Andorra*, *Secolul* XX, nr. 1, 1965, p. 117.
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit.*, p. 116.

Scanned with CamScanner

M. Frisch face din *timp* un factor justițiar care denunță lașitatea și crima. Intriga din *Andorra* evoluează astfel într-un *timp al evenimentelor* și un alt timp al rememorării lor lucide, cînd *angoasa culpabilității* devine colectivă.

Rînd pe rînd, M. Frisch pune să defileze pe scenă cetățeanul, soldatul, medicul, cîrciumarul, preotul etc., care-și mărturisesc, total sau în parte, coeficientul lor de vină. „Recunosc și eu, spune preotul, că am greșit atunci. Cînd am stat de vorbă cu el, ar fi trebuit să-i arăt mai multă dragoste. Dar n-am reușit, tocmai fiindcă îl vedeam doar așa cum era în închipuirea mea. Da, sînt și eu dintre aceia care l-am legat de mîini și de picioare. Da, și eu l-am dus la pieire.“ [1]

Angoasa aceasta a responsabilității creează un anumit hybris, suportat de conștiința omului modern, frînat însă de convențiile lașe.

Ca și întreaga literatură parabolică și alegorică, realizată de Camus, Sartre, Dürenmatt, Ionescu, alegoria lui M. Frisch, în care este reprezentată *angoasa culpabilității* omului modern, are un profund caracter avertizator.

Fiind prin însuși obiectivul său fundamental un teatru al angoaselor, farsa tragică investighează universul afectiv al personajului anxios din cele mai variate perspective. De aceea considerăm că ceea ce Marcuse numea *personalitatea nevrotică* a omului contemporan reprezintă un obiectiv constant al antiteatrului. Așa se și explică de ce un personaj frecvent întîlnit în farsa tragică este *omul neliniștit*. El apare în cele mai neașteptate ipostaze la Beckett, Ionescu, Pinter și Albee.

La prima vedere s-ar părea că cuplul Vladimir-Estragon din *Așteptîndu-l pe Godot*, prin însăși apatia pe care i-o dă așteptarea, nu mai este permeabil la neliniște. Dar Beckett îi investește tocmai pe acești inși de la marginea existenței cu o neliniște viscerală, pe care personaje alienate ca Winnie, Willie, Krapp nu mai sînt capabile s-o trăiască.

Pentru Vladimir și Estragon, care dezbătuseră doar legenda despre Isus și cei trei tîlhari, dintre care doar

[1] *Op. cit.*, p. 105.

unul fusese mîntuit, misteriosul Godot capătă uneori atributele unui *Dieu caché*. El este simbolul unei grații absurde care poate salva sau poate condamna pentru vecie. Într-un moment de confuzie, cînd cei doi se joacă de-a Pozzo și Lucky și sosirea lui Godot pare iminentă, reacția celor doi vagabonzi este diferită.

VLADIMIR : Iată-te în sfîrșit.

ESTRAGON (gîfîind) : Sînt blestemat.

VLADIMIR : Unde-ai fost, te credeam plecat pentru totdeauna !

ESTRAGON : Pînă la marginea pantei. Vine !

VLADIMIR : Cine ?

ESTRAGON : Nu știu.

VLADIMIR : Cîți sînt ?

ESTRAGON : Nu știu !

VLADIMIR (triumfînd) : E Godot ! În sfîrșit ! (Îl îmbrățișează pe Estragon cu însuflețire) Gogo ! E Godot ! Sîntem salvați ! Să-i ieșim înainte ! Vino ! (Îl trage pe Estragon spre culise. Estragon se împotrivește, scapă, iese fugind pe cealaltă parte) Gogo ! Vino-napoi. (Tăcere. Vladimir aleargă la culisa prin care Estragon se întorsese, privește în zare. Estragon reintră grăbit, aleargă spre Vladimir care se întoarce) Iată-te iar !

ESTRAGON : Sînt blestemat pe vecie.[1]

Angoasa unei damnări ipotetice, prestabilite, întreține în Estragon această stare de spaimă și cutremur în fața misterului. De aceea, așteptarea lui pare cu atît mai absurdă cu cît nădejdea în venirea salvatoare a lui Godot nu este întreținută de nimic.

Pentru unele personaje create de Beckett, divinitatea poate fi astfel o *absență activă*, generatoare de angoase permanente, un neant insondabil care-și torturează propria creație. *Le salaud ! il n'existe pas*, spune la un moment dat Clov cuprins de o furie disperată.

Dar neliniștea noneroului din farsa tragică nu are decît arareori asemenea surse de natură metafizică. Într-un teatru al existenței cotidiene este firesc ca și angoasele să se sedimenteze sau să provină din acest flux haotic al evenimentelor diurne.

[1] S. Beckett, *Așteptîndu-l pe Godot*, pp. 47—48.

Dialectica dorinței și a insatisfacției, a constrîngerii și a refulării, a apetenței inepuizabile și a interdicției care deviază dorința spre universul imaginar, reprezintă acel spațiu poetic din care își trage seva un adevărat teatru al nevrozelor cotidiene. Numeroase piese scrise de Pinter, Albee, Arrabal și Ionescu reprezintă această ipostază a *omului neliniștit*, integrat în fluxul întîmplărilor banale.

În suita aceasta de *noneroi neliniștiți*, veșnic angoasați de traumele produse de contactul cu viața cotidiană, se integrează Stanley, Aston și Davies din opera lui Pinter, Jerry, Marta, George, Agnes, Harry și Edna din opera lui Albee, Öderland, Don Juan, Pelegrin din teatrul lui M. Frisch, bătrînii din *Scaunele* lui Ionescu.

Preocuparea aceasta a dramaturgilor pentru *noneroul anxios* merge atît de departe, încît unii dramaturgi, ca Albee, de pildă, creează adevărate piese ale nevrozelor, în vreme ce E. Ionescu insistă asupra farsei tragice a coșmarului și a trăirilor paroxistice.

În *echilibrul fragil*, bunăoară, Albee realizează acel cuplu tragi-comic reprezentat de Harry și Edna, care-și părăsesc casa, torturați de o spaimă lipsită de o motivație exterioară. Comunicarea acestui spirit de panică se face printr-o replică incoerentă, sincopată de presimțirea unui pericol invizibil, dar iminent.

HARRY : ...Și... nu știu prea bine ce s-a întîmplat apoi ; eram... eram... adică... adică... peste tot liniște și eram singuri numai noi... (Edna începe să plîngă încetișor ; Agnes se face că nu observă ; ceilalți nu remarcă nimic)... și apoi... nu s-a întîmplat nimic numai că... (Edna plînge mai tare) ...nu s-a întîmplat nimic, numai că...

EDNA (plînge tare, fără să încerce să se stăpînească) : Am simțit că... ne cuprinde spaima (Plînge în hohote, nimeni nu face un gest).

HARRY (confuz, vorbește încetișor, neputîndu-se nici acum dumeri ce s-a întîmplat) : Ne-a cuprins spaima.

EDNA (printre hohote) : Ne-a învăluit spaima.

HARRY : Nu s-a întîmplat nimic, numai că ne-a cuprins o panică teribilă...[1]

[1] *Op. cit.*, p. 72.

Dacă Arrabal își numește unul din volumele sale *teatru panic*, Albee caută cele mai variate resurse artistice pentru a-l realiza. Alături de acest cuplu anxios, invadat de o spaimă necunoscută, apare Agnes cea obsedată de ideea că într-o zi va înnebuni. Sora alcoolică, fiica dezaxată și tatăl cel lipsit de tradiționala autoritate paternă, imagine tragi-comică, a primelor semne de senilizare, dar nu a senectuții înțelepte.

Dar universul acesta miniatural de refulați, obsedați, dezaxați, anxioși, nu trece prin nici un fel de cataclism fundamental. Defularea lor se produce prin conversația agresivă, prin sinceritatea brutală, stimulată de continua „drogare" cu alcool.

Opera are un final fericit. Conștiința ființei umane, acea *gingașă balanță*, amenințată de dezechilibru, intră din nou în cursul ei firesc. Ultima replică a lui Agnes este reconfortantă și plină de nădejde. „...Două lucruri rămîn pentru mine un mister : cum mi-a putut intra în cap ideea că aș putea... să-mi pierd mințile... cîndva, într-o bună zi — cînd anume ? Anii se scurg și încep să cred că asta n-o să se întîmple niciodată... Altceva mi se pare însă și mai uimitor... lumina zilei, veșnica lumină a soarelui. Sute și sute de mii de ani de cînd e lumea... Mă întreb dacă nu i-a fost dat omului să doarmă noaptea, tocmai pentru că întunericul continuă și azi să-l... înspăimînte." [1]

Concomitent cu acest teatru al nevrozelor sedimentate peste *miracolul faptului cotidian*, farsa tragică din epoca noastră va exploata pînă la saturație *angoasa morții*. Din ce în ce mai rar întîlnit în roman și în poezie, sentimentul morții, problematizat în cele mai diverse maniere, a invadat filozofia și antiteatrul contemporan. De la Max Scheller, Hartmann și Heidegger pînă la Sartre și Camus, anumite direcții ale gîndirii, care s-au cristalizat în secolul XX, au stăruit în mod precumpănitor asupra filozofiei morții.

Dacă unii dintre acești gînditori s-au oprit mai mult asupra tragismului pe care îl introduce moartea în existența umană, Heidegger, Sartre și Camus pun în lumină

---

[1] *Op. cit.*, p. 108.

Scanned with CamScanner

acele resorturi de conștiință care să poată duce la o anumită înfruntare a morții, lecțiile lor inițiatice despre *angoasă*, *grijă*, *dispreț* fiind de fapt o tentativă de imunizare a spiritului față de convingerea existenței finite.

Ni se pare demn de reținut însă faptul că antiteatrul contemporan nu a reținut aceste lecții despre moarte pe care i le oferea filozofia epocii anterioare, ci doar unele concepte cărora le-a dat o interpretare cu totul proprie. Pentru autorii de farse tragice, moartea este fie izvor de neliniște și cutremur, fie un act biologic care și-a pierdut orice semnificație majoră. Dar oricare ar fi sensul cu care este învestită, moartea se înscrie și ea printre leit-motivele farsei tragice din epoca noastră. Infuzată în conștiință de pericolul bombei atomice, dedusă din ideea existenței noastre finite, evidentă în fluxul vieții cotidiene, angoasa morții apare ca o amenințare continuă. Referindu-se la această stare a spiritului, P. Diel scrie că „La nivelul preconștiinței, frica, groaza și reacția de abandon se declanșează înaintea izbucnirii bruște a pericolului mortal. Ființa umană, capabilă să scruteze viitorul, a devenit conștientă de sfîrșitul său ultim, care este moartea în mod inevitabil. Astfel angoasa înaintea pericolului mortal se găsește introdusă în însăși inima vieții, în măsura în care aceasta, pe cale adoptivă, tinde să se spiritualizeze.“ [1]

Ne-am oprit asupra acestei explicații pentru considerentul că ceea ce încearcă cei mai mulți autori de farse tragice să investigheze din acest complex al angoasei morții sînt mai ales stările de preconștiință, spaimele viscerale, oroarea față de degradarea corpului, evaziunea lașă sau apatia, indiferența în fața unui act expropriat de sens.

Bineînțeles că tragedii și drame despre moarte s-au scris în toate epocile. Dar în antiteatrul contemporan, moartea nu mai oferă pretextul unei autentice tragedii. Moartea Antigonei, a Ioanei D'Arc, a Fedrei, ca și a lui Egmont sau Ruy Blas, este o sursă de tragedie, în vreme ce aceea a lui Béranger din *Ucigaș fără simbrie*, a bătrînilor din *Scaunele*, a lui Jerry din *Poveste din grădina zoologică* și chiar aceea a lui Ill din *Vizita bătrînei*

[1] P. Diel, *La peur et l'angoisse*, ed. cit., p. 199.

doamne nu mai trezește același sentiment. Într-o colectivitate în care individul și-a pierdut semnificația, devenind doar un număr de foaie matricolă, este firesc ca nici moartea să nu mai fie privită ca un eveniment tragic.

Dar pe măsură ce moartea a fost tot mai mult desacralizată, iar mitul unei existențe veșnice a dispărut, în literatura dramatică contemporană și-a făcut loc din ce în ce mai insistent angoasa morții. Expropriat, prin urmare de tragism, noneroul din antiteatru este confruntat în permanență cu acest eveniment-limită, generator de profunde angoase. El devine adeseori o proiectare a sentimentelor scriitorului față de moarte, o întruchipare a angoaselor acestuia. Eugen Ionescu a mărturisit astfel de nenumărate ori că scrie teatru pentru a-și comunica propria spaimă față de moarte.

Dacă motivul extincției este atît de frecvent în antiteatrul contemporan, încît sîntem înclinați să vedem în spațiul poetic definitoriu pentru farsa tragică un adevărat spațiu al morții, angoasa morții nu apare în toată plenitudinea decît în cîteva opere de această natură, a căror realizare ne îndreptățește să le luăm în considerație. Bineînțeles că cea mai elocventă alegorie pe această temă rămîne *Regele moare*, operă ale cărei sensuri multiple am încercat să le descifrăm cu alt prilej. Prezentă în cele mai multe piese scrise de Eugen Ionescu, angoasa morții capătă o profundă expresie în *Setea și foamea*, despre care Simone Benmussa afirmă că „însumează toate temele teatrului (ionescian) în plină dezvoltare.“ [1] Într-adevăr, cele mai constante motive din opera scriitorului, întîlnite în *Scaunele, Pietonul aerului, Regele moare, Victimele datoriei* sînt topite aici într-un nou aliaj de o certă originalitate.

Dacă motivul voiajului într-un spațiu real sau imaginar a fost considerat specific doar pentru operele în proză, *Setea și foamea* de Eugen Ionescu și *Constructorii imperiului* de Boris Vian demonstrează că și intriga din antiteatrul contemporan se poate configura în această manieră.

---

[1] S. Benmussa, *Ionesco*, Seghers, 1966, p. 8.

Atît Jean din *Setea și foamea*, cît și Léon Dupont din *Constructorii imperiului* reprezintă tipul de *homme égaré*, în ipostaza complexă a parcurgerii unui traiect existențial specific.

Itinerariul străbătut de antieroul lui Eugen Ionescu este marcat de trei tipuri diferite de spații închise. Primul este reprezentat de locuința care pierde atributele unui autentic adăpost, al doilea este un muzeu imaginar în plină natură montană, lipsit însă de orice cale de acces, iar al treilea, care are semnificația unui infern, este reprezentat de o stranie mînăstire, asemănătoare cu o cazarmă, dar și cu o închisoare.

Ca și în alte opere ale sale, Eugen Ionescu învestește spațiul-adăpost cu toate amintirile, obsesiile și coșmarurile pe care conștiința le proiectează peste mediul ambiant în devenirea timpului. Pentru Jean din *Setea și foamea*, ca și pentru Béranger din *Regele moare*, trecerea timpului capătă sensul devenirii spre moarte: „Îți dai totuși seama că nu mai e la fel. Pe vremuri, mă rog, era un parter, nici pe atunci nu prea luminos. Acum, casa s-a lăsat. Am părăsit-o tocmai fiindcă începuse să se afunde, fiindcă apa se infiltra prin dușumea.“ [1]

Claustrarea într-un spațiu umed, lipsit de lumină și consolarea adusă de peisajul reconfortant, întreține obsesia apăsătoare a itinerariului spre moarte. Dar comportarea cuplului familial față de o realitate amenințătoare nu este omogenă. Ca și regina Maria din *Regele moare*, Maria Magdalena nu cunoaște angoasa tulburătoare a morții. Ea evadează în iluzie prin iubire, în vreme ce Jean nu se mai poate replia în fața coșmarului disoluției totale. „E coșmarul meu. Coșmarul meu. Dintotdeauna, de cînd eram mic, mi se întîmplă des să mă trezesc cu inima strînsă, după ce visasem locuințe îngrozitoare, înghițite pe jumătate de apă, pe jumătate de pămînt, pline de noroi.“ [2]

De aceea, în vreme ce Maria Magdalena este gata să accepte un destin comun, de la care nu se poate abate nimeni, Jean nu se poate detașa de coșmarul morții și

[1] E. Ionescu, *Teatru*, II, pp. 258—259.
[2] *Op. cit.*, p. 258.

angoasa unei culpabilități nedefinite, evadînd din spațiul-cavou, unde își abandonase familia. Devorat de o imensă sete de absolut, noneroul lui Ionescu devine un straniu picar modern, un flămînd de viață.

Ca și Amédée, în tentativa lui de evaziune din universul obsesional, Jean străpunge și el un spațiu aparent închis. Dar fuga lui este iluzorie, fiindcă toate pistele pe care se angajează acest ins obsedat de moarte sînt false. În *Setea și foamea,* Eugen Ionescu creează un autentic spațiu labirintic al morții, asemănător prin stațiile lui de tranzit cu universul dantesc. În fața acelui muzeu imaginar kafkian, închis pentru Jean, acesta are sentimentul că a descoperit viața. Dar opțiunea lui pentru itinerariul care pare să ducă spre viață se surpă și ea într-un alt eșec. „Și totuși eram la adăpost, închis bine în tristețea mea, în nostalgia mea, în seama mea, în remușcările mele, în spaima mea, în răspunderile mele, la adăpost. Tot atîtea ziduri care mă împrejmuiau. Frica de moarte mi-era scutul meu cel mai puternic. Zidurile s-au năruit și iată-mă vulnerabil. Zidurile s-au năruit și iată-mă în focul torid al vieții, în lucida disperare a restriștei. Am dorit viața, și viața s-a aruncat asupra mea din toate puterile.“ [1]

Mînat de setea și foamea nestinsă a unui superlativ de existență pe drumurile unei lumi unde nu găsește lumea, detașat de amintirea femeii iubite, al cărei nume nu îl mai știe, Jean devine un ins rătăcitor printr-un univers străin în care nu se poate fixa.

Punctul final al voiajului său gnoseologic, pe un traseu din care nu-i rămîn decît clișeele vagi ale unor amintiri, este reprezentat de acea mînăstire, han, închisoare și cazarmă, unde noneroul ionescian devine un Sisif redus la rolul unui clown.

Fugarul de moarte ancorează astfel într-un infern ciudat cu ierarhii stranii, din care nu mai există putința evadării. După primele lecții inițiatice într-o existență aberantă, lipsită de criterii, insul angoasat de moarte și speriat de viață, este condamnat pentru veșnicie la transmiterea unor farfurii spre o masă la care vor mînca alții.

---

[1] *Op. cit.*, p. 291.

Scanned with CamScanner

Parabola din *Setea și foamea* capătă astfel un sens profund tragic fiind de un pesimism iremediabil, rar întîlnit într-o asemenea măsură în celelalte opere ale lui Ionescu.

Aruncat într-un univers labirintic, condamnat să ispășească o vină necunoscută, noneroul ionescian angoasat de moarte nu izbutește să-i dea vieții nici un sens.

Fiindu-i închise toate drumurile de acces spre un superlativ existențial, noneroul din *Setea și foamea* nu se poate hrăni cu nimic, destinul lui fiind eșecul iremediabil. Spre deosebire de filozofia fenomenologică și existențialistă, angoasa morții nu are în parabola lui Ionescu cu un evident titlu biblic o funcție eliberatoare.

Prezentă aici, spațializarea timpului configurată într-un anumit traiect existențial exemplificator, este reeditată sub o altă formă și în *Constructorii imperiului* de Boris Vian. Dacă la Ionescu spațiul vertical coborîtor sugerează devenirea spre moarte și cel ascendent cîteodată evaziunea spre viață, în farsa tragică scrisă de Boris Vian, verticalitatea ascendentă simbolizează itinerariul spre moarte.

Alegoria parabolică din *Constructorii imperiului* are și ea un sens implicit, tipul acesta de operă deschisă solicitînd ca și cele mai numeroase farse tragice un efort de decriptare. Privită în ansamblu, intriga din această operă se compune dintr-o suită de evenimente cu sensuri exterioare lor.

Dar la fel ca în *Metamorfoza* lui Kafka și în alegoria parabolică a lui Boris Vian, evenimentele nu pot căpăta o semnificație superioară lor decît atunci cînd sînt însumate într-o totalitate.

Privită în sine, fabulația operei pare banală. Familia Dupont este mereu nevoită să-și schimbe în mod precipitat apartamentul, casa cea mare cu șase camere rămînînd doar o vagă amintire. De fiecare dată, mutarea aceasta grăbită duce la uitarea unor lucruri sau la pierderea altora. Axată iarăși pe mediul familial, intriga se compune din evenimente repetabile, al căror șoc îl mai trăiește doar fiica cea neresemnată. „Cît timp mai durează asta, se întreabă ea. De cîte ori va mai trebui să ne mai năpustim în acest fel în noapte, înainte, aban-

donînd jumătate din lucruri, ungherele pe care le cunoaștem, pomii..." [1]

Schimbarea locuinței înseamnă astfel o nouă urcare spre un alt etaj, o altă restrîngere de spațiu. Ea este determinată de fiecare dată de un zgomot misterios, obsedant și alarmant, care, după scurte întreruperi, revine cu aceeași insistență angoasată în fiecare spațiu adăpost. Dialogul dintre fiică și părinți are doar scopul să-l marcheze și mai puternic, dar nu să-l elucideze.

ZENOVIA : Are zgomotul acesta vreo semnificație reală ?

TATĂL : De fapt nu are.

MAMA : Este o imagine.

TATĂL : Un simbol.

MAMA : Un semn caracteristic.

TATA : O avertizare. Dar nu trebuie să inversăm imaginea, semnalul, simbolul, semnul caracteristic, avertismentul cu lucrul în sine. Ar fi o mare eroare.

MAMA : O confuzie.

TATA : Te rog, nu te amesteca în discuție. În sfîrșit fetița este fiica ta.

ZENOVIA : Dacă nu are nici o semnificație, de ce ne mutăm mereu ?

TATA : Mai mult din prudență. [2]

Textul alegoriei ne comunică prin luminarea vagă a unor sensuri că mișcarea aceasta verticală a familiei Dupont într-un spațiu din ce în ce mai restrîns este determinată de o anumită angoasă nedefinită simbolizată prin acel zgomot investit cu funcția unui semnal de alarmă.

Itinerariul familiei Dupont într-un spațiu vertical capătă și el o amprentă existențială. Mutarea nu înseamnă doar renunțarea la lucruri și la amintiri, ci și o anumită dislocare umană.

Drumul spre mansardă se soldează în cele din urmă cu dispariția mamei și plecarea fiicei. Sus, în spațiul ultimei rațonalități, cum numește G. Bachelard podul sau mansarda, Léon Dupont rămîne în cele din urmă singur. Moartea, înstrăinarea celor dragi, desprinderea de lucruri

---

[1] *Französisches Theater der Avantgarde*, München, p. 447.
[2] *Op. cit.*, p. 449.

Scanned with CamScanner

și oameni capătă în monologul final al lui Dupont un caracter halucinant, care se soldează cu propria sa extincție.

„Întotdeauna am fost singur. (Bătaia în ușă devine din ce în ce mai insistentă, se apropie de fereastră, se face încet întuneric)... Întotdeauna am fost singur... în acest colb al trecutului, nu pot să disting nimic. (El ezită, picioarele alunecă, se agață de fereastră.) El acoperă oamenii ca o furtună... ca mobile... Au fost mobile... au fost numai mobile. (Bătaia în ușă s-a oprit, zgomotul se aude deodată iarăși, afară, în apropiere; el pipăie nesigur, caută un loc de sprijin pentru picior.) N-am știut... vă rog să mă iertați... (alunecă și cade strigînd) N-am știut..."[1]

În felul acesta, alegoria angoasei morții se definește în termeni plenari. Ceea ce părea doar o vagă presimțire se convertește într-o realitate implacabilă.

Într-o măsură mult mai mare decît alți autori de farse tragice, Boris Vian ghidează cu discreție spectatorul spre sensul fundamental al operei sale.

Universul afectiv al farsei tragice din epoca noastră se definește astfel pe toate coordonatele sale caracteristice. Un nonerou, devorat de coșmaruri și anxietăți, se profilează astfel cu toate zonele obscure ale unei infraconștiințe torturate. Refuzat de idealurile majore ale existenței, înspăimîntat de această pendulare dramatică între ființă și neant, rătăcit într-o lume expropriată de privilegiul contactelor afective, noneroul devine astfel exponentul marilor angoase ale ființei umane.

[1] *Op. cit.*, pp. 481—482.

Scanned with CamScanner

SECVENȚE DIN ISTORIA UNUI MOTIV LITERAR: LUMEA CA JUNGLĂ ÎN FARSA TRAGICĂ

Abordarea raporturilor dintre individ și sistem în farsa tragică din epoca noastră, ca și observarea relațiilor interindividuale, au dus la configurarea unui motiv literar cu antecedente mai îndepărtate, *lumea ca junglă*. Faptul acesta demonstrează încă o dată că farsa tragică nu reprezintă un univers existențial care să fie populat în totalitatea sa doar cu noneroi alienați, obsedați de moarte, refugiați în universul imaginar sau chinuiți doar de neliniștea lor interioară.

De la *Rinocerii* și *Ucigaș fără simbrie* de Ionescu, *Îngrijitorul* și *Aniversarea* de Pinter, *Picnic pe cîmpul de luptă* de Arrabal, *Pădurea* de Ezzio d'Errico, *Vizita bătrînei doamne*, *Frank al V-lea* și *Fizicienii* lui Dürrenmatt, pînă la *Zidurile chinezești* și *Baronul Öderland* de Max Frisch, asistăm la configurarea unor aspecte ale farsei tragice în care fenomenul social contemporan nu este total eludat, dimpotrivă, investigarea lui duce la realizarea unei literaturi satirice și protestatare, de certă valoare artistică, a cărei evoluție și orientare nu trebuie pierdută din vedere.

Literatura filozofică și sociologică a veacurilor al XVII-lea și al XVIII-lea, preocupată în mod sistematic de mecanismul social într-un moment în care era mașinismului modern abia se configura, a emis primele teze sumbre despre relațiile interindividuale, exprimate prin cunoscuta formulă : *homo homini lupus est*. Cînd Hobbes a pus în circulație *Leviatanul* său, imaginea sălbaticului bun și înțelept începuse să fie contestată. Omul este înfățișat ca o ființă egoistă, impulsionată de porniri acaparatoare. În raportul individului cu sistemul, statul era prezentat ca un leviatan monstruos și anihilator, sistemul fiind maniera prin care se instituționaliza o nouă sclavie a lumii moderne.

Scanned with CamScanner

În filozofia și sociologia contemporană, dezbaterile de această natură sînt foarte bogate. Gîndirea marxistă a pus de foarte multă vreme în lumină raporturile dure dintre spoliatori și oprimați și, pornind de aici, un dramaturg de talia lui B. Brecht a realizat unele dintre cele mai elocvente farse tragice, în care motivul lumiii ca junglă este ilustrat prin opere de largă circulație ca *Măsură pentru măsură, Mahagonny, În jungla orașelor* și *Sfînta Iohanna de la abatoare*. Bineînțeles că anticipările realizate de Wedekind nu pot fi nici ele trecute cu vederea, cu atît mai mult cu cît unele rezonanțe în dramaturgia lui Brecht, Dürrenmatt și Frisch sînt foarte evidente. Nici filozofia lui Sartre sau creația sa literară nu sînt străine de această preocupare. Și dacă în *L'Être et le Néant* apare doar ipostaza omului care vrea să-l înfrîngă pe celălalt, transformîndu-l în obiect, în drama sa absurdă *Diavolul și bunul Dumnezeu,* pe care o socotim apropiată de specificul farsei tragice, regăsim același motiv literar, ilustrat printr-o epocă mai îndepărtată.

Simbolul leviatanului care devine un fel de echivalent al societății occidentale ce aneantizează individul expropriat de orice alternativă, își face loc direct sau indirect din ce în ce mai frecvent în literatura secolului XX. Tragismul absurd al prozei lui Kafka își trage seva în cea mai mare măsură din acest raport între individ și societatea leviatanică. Dramaturgul american T. Wilder scrie o piesă intitulată *Leviatanul* ca și prozatorul francez Julien Green care realizează și el un roman cu același titlu, Adamov numește și el în mod simbolic una din piesele sale *Toți împotriva tuturor*.

O dată cu penetrația acestui motiv în dramaturgie, încep să se contureze din ce în ce mai pregnant dimensiunile unui adevărat univers grotesc, cu proporții istorice răsturnate, cu valori inversate, cu mutații de conștiință și izbucniri de instincte bestiale.

Așa se explică de ce într-o epocă de desacralizare, de vacanță a autorității incontestabile, de angoasă a dependenței pluraliste, motivul lumii ca junglă începe să înlocuiască vechiul motiv literar al lumii ca vis, care devine din ce în ce mai rar în vremea noastră.

Scanned with CamScanner

Cam în același timp cu Wedekind, motivul lumii ca junglă apare în farsele enorme ale unui alt copil teribil al avangardismului, configurat la finele veacului al XIX-lea și începutul secolului XX. Format la școala marilor dramaturgi elisabetani, adept al unei arte heraldice, apte să reprezinte arhetipuri grotești, Jarry este creatorul celebrului Père Ubu, reprezentat într-o dublă ipostază, dar de fapt același, atît în *Ubu rege*, cît și în *Ubu înlănțuit*.

Crud, perfid, impulsionat de o rapacitate bestială, instinctivă, Ubu este tipul tiranului acefal prin excelență. Asemănat uneori cu Caligula lui Camus, acest monstru desprins din Rabelais și Shakespeare este totuși sensibil diferit. Pe cînd Caligula ucidea în numele unei metafizici absurde, fiind simbolul tiranului nebun, Ubu nu este înzestrat decît cu acea dinamică viscerală a răului care proliferează răul. Rege în Polonia, unde instaurează legea crimei și a rapacității totale, văcsuitor de ghete în Franța, unde experimentează „sclavia", Ubu rămîne același ins devorat de instincte, mereu triumfător, indiferent de postura în care se găsește.

Uitate o anumită vreme, considerate de către critica tradițională ca simple opere de scandal, farsele lui Jarry au cunoscut un succes de scurtă durată în etapa de înflorire a suprarealismului, pentru ca mai tîrziu să fie puse în adevărata lor valoare o dată cu triumful teatrului absurd.

Ni se pare demn de reținut faptul că scriitorii, în a căror operă se configurează în modul cel mai plenar motivul lumii ca junglă, nu sînt dramaturgii absurzi, care evoluează pe drumul deschis de Jarry, cum este Ionescu, de pildă, care nu este nici el total străin de acest motiv, ci autorii unui nou gen de teatru al violenței care s-a cristalizat în literatura elvețiană de limbă germană, exponenții cei mai strălucițți fiind Fr. Dürrenmatt și M. Frisch. Formați și ei, la fel cu Jarry, la școala teatrului elisabetan, preocupați de realizarea unei intrigi de mare violență dramatică, atenți ca și Shakespeare la raportul de adversitate dintre individ și sistemul convertit într-un adevărat destin social, cei doi dramaturgi vor aborda motivul lumii ca junglă într-o manieră relativ asemănă-

Scanned with CamScanner

toare. Uneori, apropierile dintre acești doi dramaturgi sînt atît de mari încît în două din operele fundamentale, *Căsătoria domnului Mississipi* de Fr. Dürrenmatt și *Baronul Öderland* de M. Frisch, exponentul lumii ca junglă este același tip: procurorul.

Dar în vreme ce în teatrul lui Dürrenmatt, motivul acesta reprezintă un fel de coloană axială a întregii sale creații, în opera lui M. Frisch el apare sporadic.

Avem convingerea că autorul *Fizicienilor* a ajuns la receptarea acestui motiv literar, după o lungă perioadă de reflecție asupra imposibilității tragediei în epoca noastră.

Teza sa despre individul privat de inițiativă în societatea occidentală modernă, respins și distrus de o lume în care nu se mai poate integra, dar pe care nu o poate modifica, răzbate din toate farsele sale tragice.

Dar raportul acesta de dură adversitate dintre individ și societatea leviatanică, în care toți luptă împotriva tuturor, este reprezentat în modul cel mai pregnant în *Vizita bătrînei doamne* și *Frank al V-lea*.

Fr. Dürrenmatt este tipul dramaturgului care acordă o deosebită pondere fabulei exemplificatoare prin care se cristalizează intriga, încît aceasta să poată fi suficient de elocventă pentru abordarea violentă a unei probleme de largă audiență. De aceea, farsele tragice capătă adeseori aspectul unor parabole, în maniera celor concepute de Brecht, cînd intriga vehiculează un caz exemplificator, surprins printr-o situație ilustrativă. *Vizita bătrînei doamne* este structurată în această manieră.

Dintr-un interviu, publicat de Horst Bienek în 1962, rezultă că opera aceasta a fost concepută pentru prima dată ca o povestire, fiind intitulată *Întuneric de lună*. În această variantă, motivul lumii ca junglă încă nu se cristalizase, dominant rămînînd sentimentul răzbunării unui ins plecat de multă vreme și care se întoarce într-un sat american de mineri pentru a-și îndeplini dorința. Într-o altă variantă a povestirii, apare multimiliardara Claire Zachanassian din orășelul Güllen. Transformarea narațiunii în operă de teatru nu a dus numai la o altă structurare a evenimentelor, dar a lărgit sensibil și sem-

nificația piesei. În versiunile în proză domină motivul răzbunării și al întoarcerii. Textul pare să aibă ceva din tenta unei opere tragice din Antichitate.

Aceste două evenimente fundamentale sînt păstrate și în structura intrigii din *Vizita bătrînei doamne*, dar opera, așa după cum se va vedea, nu capătă semnificația unei tragedii.

Aici, destinul social al oamenilor din Güllen este reprezentat de multimiliardara Claire Zachanassian. O femeie bogată, care nu mai este nici tînără, nici foarte frumoasă, al cărui corp ciopîrțit în diverse accidente este completat cu piese sintetice, reprezintă astfel forța, mecanismul social absurd, susținut în exclusivitate de puterea banului.

Mecanismul acesta absurd și misterios apasă asupra oamenilor dintr-un orășel sărac, unde trenurile rapide nu opresc niciodată.

Izgonită pentru greșeala unei iubiri neiertate, fata de altă dată este așteptată ca un înger salvator. Dar Claire Zachanassian se întoarce ca o adevărată zeiță a răzbunării, cerînd dreptate, o dreptate individuală și arbitrară, care este numai a ei, moartea bătrînului Ill, omul nevoit să o abandoneze pentru a se însura cu o fată bogată. Răsplata răzbunării, a uciderii lui Ill de către locuitorii din Güllen, este un milion, destinat să scoată definitiv orașul din mizerie.

Motivul lumii ca junglă abia acum începe să se contureze. Oroarea oamenilor din Güllen față de crimă se estompează însă în fața tentației demențiale a banilor. Rînd pe rînd, doctorul, polițistul, preotul, primarul, învățătorul își pierd orice rămășiță de umanitate. Înșiși membrii familiei lui Ill sînt cuprinși de isteria colectivă a îmbogățirii. Complicitatea criminală crește tacit, simbolul pantofilor noi, de culoare galbenă, fiind ca și rinocerita din farsa alegorică a lui Ionescu, semnul proliferării răului. Din acest corset de fier, Ill nu mai poate evada. Lumea din Güllen capătă astfel atributele unei jungle în miniatură, întreținută de mecanismul absurd al puterii banului.

Pentru a sublinia cît mai elocvent mutațiile de conștiință, trezirea impulsurilor primitive, rapacitatea, Dürrenmatt pune la contribuție un întreg arsenal al artei

Scanned with CamScanner

grotești. Scena în care are loc jurămîntul obștii ni se pare deosebit de ilustrativă. Grotescul rezultă dintr-o ingenioasă suprapunere a gestului ca mecanism peste fenomenul viu. Caracterul conjunctural și artificial al jurămîntului ca ceremonial grav iese în relief în primul rînd din filmarea lui. Dar aparatul de filmat se defectează, și scena trebuie repetată, amănunt semnificativ, destinat să sublinieze cu și mai multă putere căderea actului sacral în grotesc.

PRIMARUL : Cine vrea, cu gînd curat, să înfăptuiască dreptatea, să ridice mîna (toți ridică mîna). Donația doamnei Claire Zachanassian a fost acceptată în unanimitate. Nu de dragul banilor...

OBȘTEA : Nu de dragul banilor.

PRIMARUL : Ci de dragul dreptății.

OBȘTEA : Ci de dragul dreptății.

PRIMARUL : Și dintr-o necesitate a conștiinței.

OBȘTEA : Și dintr-o necesitate a conștiinței.

PRIMARUL : Pentru că nu putem trăi dacă tolerăm în mijlocul nostru o crimă.

OBȘTEA : Pentru că nu putem trăi dacă tolerăm în mijlocul nostru o crimă.

PRIMARUL : Pe care trebuie s-o stîrpim.

OBȘTEA : Pe care trebuie s-o stîrpim.

PRIMARUL : Pentru ca sufletele noastre să nu fie păgubite.

OBȘTEA : Pentru ca sufletele noastre să nu fie păgubite.[1]

Mecanismul inflexibil și monstruos al lumii ca junglă este de asemenea reliefat prin acea scenă a confruntării dintre Ill și opinia publică. De data aceasta, grotescul rezultă atît din cruzimea sancțiunii pe care Ill o așteaptă, cît și din stereotipiile fatale de limbaj și comportament.

ZIARISTUL II : Vă rog, puneți brațul pe umerii soției dumneavoastră, fiul la stînga, fiica la dreapta. Și acum, vă rog, radiați de fericire, radiați, radiați satisfăcător, radiați mulțumiți, lăuntric. Radiați în sinea dumneavoastră.

ZIARISTUL I : Excelent ați radiat.[2]

---

[1] Fr. Dürrenmatt, *Romulus cel Mare*, E.P.L., 1965, p. 201.
[2] *Ibid.*, p. 203.

Scanned with CamScanner

Definindu-și esența prin opțiunea pentru crimă, lumea din Güllen se transformă într-o abjectă junglă umană. Ucis de cei din jurul său, bătrînul Ill este transportat într-un sicriu dinainte pregătit, în timp ce locuitorii din Güllen dansează demențial în speranța unei prosperități plătite prin crimă.

Ceea ce frapează de la început în această operă mi se pare a fi faptul că nici moartea, nici răzbunarea unei demnități umane altădată ultragiată, nu capătă dimensiuni tragice.

Dürrenmatt însuși califică de altfel opera „comedie a unei înalte conjuncturi". În această junglă în miniatură, reprezentată de sărăcăciosul oraș Güllen, tipurile fundamentale, ca și lumea ca personaj colectiv, sînt rînd pe rînd victime și călăi. Prin aceste ipostaze trece în primul rînd cuplul Claire-Ill, martorii mincinoși și lumea care asistă sau participă la crimă. Într-o asemenea societate leviatanică, unde criteriile majore au dispărut, nu există decît valori degradate, legea junglei devenind aceeași pentru toți. De aceea și actul răzbunării în sine, și moartea lui Ill sînt evenimente grotești cu determinări aberante.

Din aceste considerente, *Vizita bătrînei doamne* se înscrie și ea în sfera farsei tragice, beneficiind însă de trăsături caracteristice care o diferențiază sensibil de antiteatrul cultivat de E. Ionescu sau S. Beckett. În vreme ce în opere ca *Scaunele* sau *Amédée*, violența comică este obținută prin scene de paroxism și delir verbal, în *Vizita bătrînei doamne*, *Frank al V-lea* sau *Căsătoria domnului Mississipi*, Dürrenmatt realizează un gen original de violență a situațiilor tragicomice.

Avînd puține zone de tangență cu universul uman creat de Ionescu, grotescul se insinuează în formele lui plenare în dramaturgia lui Dürrenmatt. Dimensiunile lumii ca junglă sînt sugerate în exclusivitate prin mijloace literare de această natură. De la invaliditatea unor personaje care le face să acționeze ca niște mecanisme, pînă la mutațiile psihice, confuzia de valori etice, dinamica instinctuală a mulțimii, gestul caricatural, degenerarea relațiilor interindividuale, totul slujește imaginea

Scanned with CamScanner

violentă a universului grotesc, destinat să sugereze spectrul lumii ca junglă.

Aceleași mijloace literare sînt folosite și în *Frank al V-lea*. Spațiul închis din orașul Güllen, prezent în *Vizita bătrînei doamne*, este înlocuit aici cu universul claustrat al unei bănci particulare de gangsteri. Reconstituit prin intermediul alegoriei cu implicații parabolice, cazul exemplificator capătă valențe mult mai generale. Întrebat dacă a scris o simplă operă de amuzament, scriitorul a precizat cu suficientă claritate atît punctele de plecare ale piesei, cît și implicațiile pe care le poate căpăta semnificația ei. Impulsul inițial al realizării acestei farse tragice s-a cristalizat în 1958 la Paris, cînd autorul văzuse *Titus Andronicus* de Shakespeare. La întrebarea dacă istoria băncii de gangsteri este doar pretextul unei satire la adresa societății capitaliste, Dürrenmatt a precizat că nimeni nu poate fi împiedicat să stabilească asemenea paralelisme, dar adaugă că și-a propus să vizeze, de fapt, orice orînduire bazată pe opresiune. Frank, menționează scriitorul, este doar un pretext. O născocire care permite abordarea problemei libertății individuale într-o lume bazată pe legi tiranice.

În acest scop, autorul recurge la același arsenal al artei grotești, evident și în *Vizita bătrînei doamne*, la care se adaugă un alt procedeu desprins din aceeași sferă literară, *parodia*. Ea rezultă în mod evident din păstrarea structurii exterioare a unui conflict de tragedie, provocat de răsturnarea unui monarh. Parodia reprezintă astfel procedeul fundamental pe care se bazează această farsă tragică a timpului nostru, polarizată în jurul aceluiași motiv literar, lumea ca junglă.

Prezența planurilor analogice, a transferurilor de realități cu vădite intenții parodice, se configurează din songul inițial intitulat *„Ca eroii lui Shakespeare“*. Ca și la Brecht, a cărui influență este evidentă, deși Dürrenmatt mărturisește doar modelele elisabetane, songurile au în această farsă tragică, scrisă după canoanele teatrului epic, un vădit caracter antiiluzionist. Stilul lor provocator, ilustrat prin preludiul *„Ca eroii lui Shakespeare“*, definește în același timp o anumită artă poetică.

Scanned with CamScanner

EGLI :
V-aţi închipuit, din păcate, se pare
Că lumea după voia cuvioşilor a prins născare.
Bogaţii sînt o lume şi obidiţii alta,
O Doamne, fie-ţi milă, şi întoarce înalta
faţă şi spre cei umili.

Flecăreli sentimentale,
Prins în afaceri, omul liber nu e.
Pîndit de lupi, vor cîinii să-l despoaie.
Încercuit de lume, umbrit de semeni
Pe care îi veghează,
El are-o omenie
Ce repede-ncetează

Fiţi însă tari şi ascultaţi
Această tragicomedie a unei bănci particulare,
Plătită cu bilete scumpe de intrare.
. . . . . ,
Motivul. Nu-l ţin ascuns. Oare
La melodrame cu flămînzi
Nu izbucnesc şi cîinii-n plîns ?
Cu noi rămîneţi nepărtinitori.
Căci ceaţa lacrimii şi mila
Pe cel sărac îl strîmbă cu de-a sila.
Iar arta clasică, s-a spus,
Începe de la milion în sus.[1]

Construită după cerinţele teatrului epic, farsa tragică *Frank al V-lea* este scrisă în proză. Songurile reprezintă în acest context explozii lirice, parodice. Structura operei îi permite scriitorului să aducă pe scenă un număr de personaje puţin obişnuit în antiteatrul contemporan. În acest univers dramatic, raportul dintre individ şi sistem este dezvăluit prin mutaţiile violente de situaţii. Banca devine în această alegorie parabolică simbolul lumii ca junglă. Prin adiţionarea de elemente eteroclite, prin peripeţiile senzaţionale care facilitează apelul la lovitu-

[1] Fr. Dürrenmatt, *Komödien*, II, Verlag der Arche, Zürich, 1963, pp. 199—200

Scanned with CamScanner

rile de teatru, intriga are toate atributele unei fabule exemplificatoare. Privirea scriitorului care sondează această lume degradată poate fi asemănată cu tehnica luminii de reflector, proiectată asupra unui spațiu închis, oferind o primă perspectivă asupra lumii ca junglă.

Imaginea universului degradat se conturează la început prin cuplul micilor escroci, Päuli-Heini, incitați la hoție de mediul ambiant. Songul reprezintă formula literară prin care este definită esența personajului și masca lui publică. Päuli, escrocul virtual, se confesează astfel :

Sînt lăcătuș, dar am plecat
De meserie mi s-a făcut greață. [1]

Heini, asociatul său de scurtă durată, se definește în aceeași manieră.

Sînt croitor de damă
Ce pierdere de vreme. [2]

pentru a adăuga mai tîrziu : „Eu sînt un gînditor..." [3] Năzuința celor doi escroci în devenire este de a se căpătui cît mai repede, iar banca lui Frank pare să le ofere șanse neașteptate.

Primirea lor în lumea afacerilor constituie primul contact cu lumea gangsterilor. Frank, *omul cel bun* și binefăcător este reprezentat de autor prin același gen de replici parodice și provocatoare. Expresii ca : „Viața de afaceri vă transformă din derbedei în oameni" sau „Bursa vă formează, capitalul o să vă educe" [4], trădează aceeași incongruență dintre intenție și cuvînt.

Pe această cale, Dürrenmatt introduce pe nesimțite în intriga operei motivul clasic al *păcălitorului păcălit*, care în universul lumii ca junglă reprezintă un fel de reacție în lanț, cel păcălit ispășindu-și mereu lipsa de dibăcie cu moartea.

Și cum Heini se opune ca Päuli să fie ucis, fiindcă încercase să facă singur avere în bancă, furînd pe cont

[1] *Op. cit.*, p. 201.
[2] *Op. cit.*, p. 202.
[3] *Op. cit.*, p. 203.
[4] *Op. cit.*, p. 204.

Scanned with CamScanner

propriu, va fi el cel dintîi omorît. Nevoia unui cadavru care să ateste înscenarea morții lui Frank și lichidarea băncii cu toate veniturile altora, impunea o victimă, și cum Heini a fost cel dintîi care s-a abătut de la legea junglei, a fost ucis. În corsetul de fier al acestei lumi, orice tentativă centrifugă se plătește cu moartea. De la această lege nescrisă nu poate exista nici o abatere. Pentru a demonstra acest raport dur dintre individ și sistem, Fr. Dürrenmatt aglomerează situații de o maximă violență a cruzimii într-o măsură mult mai mare decît în *Vizita bătrînei doamne*.

Bolnav de cancer, Böckmann nu află adevărul decît mult prea tîrziu, cînd nu mai există nici o putință de salvare. Marele gangster evită operația acestuia, de teama de a nu divulga secrete compromițătoare, sub influența cloroformului.

Agonia lui este un fel de scenă jucată în travesti. Frank se deghizează în preot confesor, iar Otilia, soția acestuia, ține locul medicului. În acest spațiu claustrat al morții, izolarea de exterior este totală. Muribundul rememorează un traiect existențial trăit sub zodia crimei și a erorii. Dar el nu poate beneficia astfel nici măcar de consolarea confesiunii permisă oricărui criminal. În fața morții, replica lui Böckmann anulează o existență eronată. „...În fiecare ceas ne-am fi putut reveni. În fiecare moment al vieții noastre urîte. Nu există nici o moștenire care să nu poată fi învinsă și nici o crimă care să poată fi necesară. Am fost liberi, falsule preot, am fost creați în libertate și predați ei.“ [1]

Moartea lui Böckmann este și ea reprezentată prin mijloace grotești, rezultate din gesturi șocante. În timp ce Frank citea versuri de o seninătate serafică, Otilia îi grăbea muribundului sfîrșitul cu seringa plină de otravă.

Ca și în alte opere ale sale, Dürrenmatt introduce și aici, în fluxul evenimentelor previzibile, noi fapte care dau o altă turnură intrigii. Pe această cale, violența intrigii capătă proporții de-a dreptul paroxistice. Și astfel, în fabulația operei autorul aduce un nou păcălitor, care este un șantajist necunoscut. El amenință cu denun-

[1] *Op. cit.*, p. 252.

țarea morții false a lui Frank, dacă nu i se va da suma de 20 milioane de dolari. Dar cum capitalul băncii în care gangsterii aveau chei false cu care sustrăgeau anumite sume, este mult mai mic, Frank le cere acestora să-și aducă toate economiile în această aparentă instituție onorabilă. Tentativele de evaziune sînt plătite iarăși cu moartea, iar averea băncii este păzită de gangsterii bănuitori cu pistoalele. Abia aici, motivul înșelătorului înșelat fuzionează cu imaginea lumii ca junglă. Asemenea unui *deus ex machina,* își face apariția în acest moment de mare tensiune, Herbert, fiul lui Frank, și sora lui, Francisca. Crescuți departe de familie, cei doi tineri sînt niște gangsteri mult mai evoluați. Parodia unei scene de întîlnire de familie este din nou îngroșată de scriitor pînă la limitele grotescului, surpriza caricată fiind și ea un mijloc frecvent utilizat în acest teatru al violenței, cu care ne-a obișnuit de multă vreme dramaturgia elisabetană de factură manieristă.

Conflictul dintre părinți și fii este și el desprins din aceleași zone literare. La Oxford, Herbert învățase că *idealul este o stafie,* iar în pensionul din Montreux, Francisca devenise o erudită în arta amorului, încît a putut lua cu ușurință locul prostituatei băncii, ucisă pentru că se îndrăgostise.

Dar în această ultimă confruntare tragicomică, Frank devine păcălitorul păcălit. Herbert, gangsterul lumii noi, îl lichidează și pe el și pe confrații săi, moartea înscenată bătrînului său tată, cu o anumită vreme mai înainte, fiind transformată într-un act autentic.

Spectrul societății occidentale este construit de Dürrenmatt prin situații violente și grotești. Farsa paraboloică este menită să demonstreze că actul rațional de justiție nu e cu putință în această lume a junglei. Scena dintre Otilia și președintele statului are un caracter ilustrativ. Într-un univers degradat nu mai există acces spre valorile autentice.

OTILIA: Vreau să devin liberă, excelență. Vreau să devin un om bun. Doresc, excelență, să se termine cu banca părinților mei.

PREȘEDINTELE STATULUI : ...Să devii un om liber și bun ? Să se termine cu banca ? ...În ce secol trăiești ? Eu sînt doar un om, draga mea. Dacă ai fi avut mai puține datorii și cîteva crime în minus, atunci am fi putut discuta. Aș fi putut să mă arăt sever cu tine ; doar nu sînt numit degeaba Traugott, nemilosul. Dar așa ? Ar trebui să răstorn întreaga ordine din univers, pisicuța mea. Dreptatea și nedreptatea iau cu ușurință una locul alteia. Eu nu pot să nu reflectez asupra relației dintre lucruri. Doar faptele mărunte permit intervenția noastră. Ceea ce ai făcut tu este de domeniul grandiosului... Nu, nu te aștepta de la mine la nici o pedeapsă. Eu nu-ți pot acorda decît iertarea. [1]

În această lume întoarsă pe dos, președintele statului nu poate aduce dreptatea. El îi poate oferi Otiliei doar un substanțial cec de dolari. Songul are din nou rostul să reliefeze proporțiile unui univers răsturnat prin sentințe provocatoare ca : *cinstea nu contează, ea este un fali-ment.*

Scena împăcării dintre mama revoltată și copiii uciga-și este și ea construită prin aceleași mijloace parodice, violente, specifice artei grotești. Între mimică, starea afectivă și cuvînt, există o discrepanță totală.

FRANCISCA : Mamă.

HERBERT : Hai să ne împăcăm (tăcere).

OTILIA : (dușmănoasă) Copiii mei.

FRANCISCA : Gîndește-te la viața noastră fericită de familie.

OTILIA : (pîndind) Unde este tatăl vostru ?

HERBERT : Nu mai întreba de el. [2]

Prin caracterul ei demonstrativ, intriga aceasta exemplificatoare pune în lumină toate aspectele lumii ca junglă, în care insul este întotdeauna înfrînt de cineva mai puternic decît el. Proiectată asupra lumii occidentale, demonstrația aceasta este făcută de Dürrenmatt prin introducerea celor mai variate personaje în spațiul morții și al crimei. Părinții și copiii, prietenii și dușmanii, slugile și stăpînii sînt devorați de același morb. Anumite

[1] *Op. cit.*, p. 278.
[2] *Op. cit.*, p. 276.

asemănări cu *Opera de trei parale*, unde întîlnim același motiv literar, sînt evidente. Similitudinile vizează însă doar mijloacele specifice teatrului epic. Originalitatea operei lui Dürrenmatt nu poate fi pusă la îndoială.

Același motiv literar al lumii ca junglă, față de care unii scriitori din epoca noastră se arată foarte sensibili, își găsește o strălucită expresie artistică în farsa tragică scrisă de Max Frisch, *Baronul Öderland*. Cunoscută în mai multe versiuni dintre care prima datează din 1946 și a doua din 1956, opera aceasta apare în forma sa definitivă în anul 1961.

Ca și toți scriitorii care au abordat acest motiv literar, Max Frisch pleacă și el în mod inevitabil de la raportul individ-sistem, izbutind să-l surprindă însă dintr-o perspectivă inedită. Această viziune personală rezultă în primul rînd din faptul că Baronul Öderland, procurorul statului, trăiește anumite mutații de conștiință care fac din el dușmanul lumii pe care o reprezintă, urmînd ca o nouă conjunctură fără ieșire să-l determine să devină iarăși exponentul aceluiași sistem.

Intriga din această operă are astfel un caracter circular. Protagonistul piesei trece printr-un straniu proces de alteritate a eului, fenomenul acesta de dedublare a conștiinței fiind de altfel frecvent în dramaturgia contemporană. El poate fi astfel întîlnit la G. Hauptmann, la dramaturgul expresionist G. Kaiser, iar la W. Borchert și B. Brecht este asociat cu motivul lumii ca junglă.

Dar ca și în romanul său *Stiller*, nici în piesa aceasta, bazată pe mutații de conștiință și situații violente, nu ne găsim în fața unei speculații psihanalitice, pe marginea dedublării interioare, ci a sondării unui fenomen de alteritate a eului, dictat de antinomiile societății contemporane.

Max Frisch este și el un adept al teatrului bazat pe situații-limită, de mare tensiune dramatică. Autorul care afirmă în eseul său *Cultură și politică* necesitatea ancorării scriitorului în realitate, consideră în același timp că orice repliere într-o metafizică tenebroasă este un act filistin și lipsit de răspundere. Așa ne explicăm de ce situațiile-limită în care își plasează el personajele nu mai

Scanned with CamScanner

sînt desprinse din contextul social ca la Ionescu și Beckett, ci sînt create printr-un lanț sever de determinisme fără ieșire, destinate să le imprime un caracter existențial aberant.

Baronul Öderland reprezintă și el arhetipul noneroului neliniștit, cu conștiința în criză, cînd mutația psihică se poate materializa în sensurile cele mai neprevizibile. Mobilul crizei este dezvăluit de scriitor doar în parte în dialogul dintre soție și procurorul chinuit de insomnii. Pe această cale se cristalizează un univers al impulsurilor instinctuale, lipsite de o motivație aparentă, pe care el, omul legii, trebuie să le judece. La început, spectatorul ia act de prezența unei conștiințe torturate.

ELSMARTIN : Este ora două.

PROCURORUL : Știu. Peste opt ore voi fi din nou în sala de judecată pentru a reprezenta acuzarea, negru și inspirînd groază. Iar pe banca acuzării stă un om pe care îl înțeleg din ce în ce mai bine. Poate în curînd, chiar mai bine decît pe mine însumi. Numai el nu ne lasă să înțelegem nimic din ce a făcut. Un bărbat de treizeci și șapte de ani, casier la bancă, serios în întreaga lui viață, conștiincios și palid, și care într-o frumoasă seară ia toporul și lovește pe un păzitor inocent. De ce ![1]

Pentru a pedepsi un asemenea act criminal, aberant, legea și exponentul ei încearcă să și-l explice. Exasperat, doctorul Hahn, apărătorul criminalului, caută motive raționale pentru un act absurd. Apărătorul propune în cele din urmă o explicație cu o eventuală verosimilitate, „Poate vreți să spuneți că l-ați ucis pe bătrînul paznic din plictiseală. Din pură plictiseală.“ [2]

Dar ceea ce doctorul Hahn nu poate înțelege într-un asemenea univers haotic, în care se declanșează pe neașteptate instinctele bestiale, pricepe procurorul.

Într-o stranie stare de hipnoză, undeva într-o pădure, ucide și el un om nevinovat, după care urmează alții. Într-un asemenea univers labirintic, actul irațional poate

[1] M. Frisch *Stücke*, Band I, Suhrkamp Verlag, 1964, p. 305.
[2] *Op. cit.*, p. 316.

izbucni oricînd, iar procurorul trăiește și el mutația de conștiință a unui ins care se convertește în criminal.

Relatarea acestui act de mutație psihică este realizată de scriitor printr-un fel de teatru în teatru. Soția procurorului și doctorul Hahn reconstituie aceste scene cu ajutorul unui vizionar.

Dar fenomenul de alteritate, trăit de Baronul Öderland, nu este un act gratuit. O conștiință în criză, un spirit justițiar torturat, începe să judece lumea dintr-o altă perspectivă. Baronul Öderland este astfel învestit de autor cu atributele nebunului înțelept care prizează pentru prima dată dimensiunile lumii ca junglă într-o stare paroxistică. Jucînd rolul nebunului bufon, cînd își găsește soția cu doctorul Hahn într-un hotel, pretextînd că vrea să cumpere un vapor cu care să pornească spre o altă lume, Öderland le explică celor doi inși, rămași în sfera conformismului tern, cauzele puterii lui.

> PROCURORUL: Am toporul meu. Astăzi nimic nu se mai poate face fără topor. În această lume a hîrtiilor, în această junglă a granițelor și a legilor, în acest ospiciu al ordinii."[1]

Dar asemenea replici sînt disparate, deoarece, prin însăși natura specifică a teatrului epic, scenele nu au mare unitate, opera fiind în întregime construită printr-o adiționare de tablouri foarte eterogene, care subliniază drama individului apăsat de ordinea aparentă și tiranică.

De la replica destinată să sugereze spectrul lumii ca junglă, autorul se întoarce spre haosul intim, reflectat în viața personală.

Confruntat cu această lume labirintică, Baronul Öderland apare ca un om revoltat și absurd. Detașat de existența sa anterioară pe care o detestă, străin de propria sa soție, surprinsă în plină aventură (extraconjugală) cu prietenul casei, procurorul este pus de scriitor să-și judece propria viață de familie. „Tu știi foarte bine, un raport sexual pasionant după masă, conform calendarului, cînd eu eram de fapt plecat în vreo călătorie. Vezi și tu, acesta este circuitul vieții noastre. Aventură după un

---

[1] *Op. cit.*, p. 354.

orar bine stabilit. Înțelegi ? O îmbrățișare cu privirea la ceas, fiindcă eu sînt mereu foarte punctual.“ [1]

Descoperind această lume ca junglă în societatea în care trăiește și în propria sa casă, Baronul Öderland acționează potrivit legilor ei, ucigînd cu toporul atît soția infidelă cît și pe prietenul necinstit.

Dacă primele episoade ale piesei se conturează prin evenimente violente care surprind destinul procurorului confruntat cu spectacolul grotesc din ambianța sa, celelalte sînt menite să lărgească spațiul lumii ca junglă. Raportul dintre individ și sistem se cristalizează astfel abia în partea ultimă a piesei.

Aglomerarea de peripeții, răsturnarea de situații, mecanismul surprizelor, contribuie și în acest caz la realizarea teatrului violenței.

Salvat de un șofer misterios, procurorul Öderland devine căpetenia răzvrătiților din țară, retrași în canalele și subteranele orașului. Lumea începe să capete aspectul unui labrint misterios. Revolta izbucnește din spațiul claustrat al nemulțumiților care fac din Öderland, printr-un calcul eronat, exponentul lor, acesta fiind așezat ca un hipnotic în vechea sa casă.

Dar după o noapte de odihnă, totul i se pare un vis urît, un coșmar. Reintrarea în vechiul flux de existență nu mai este însă posibilă. Aparența visului demențial este întreruptă de președintele statului care indică unica alternativă posibilă în aria lumii ca junglă. „Sînteți pregătit, domnule doctor, să formați noul guvern pentru a restabili din nou liniștea și ordinea sau preferați să fiți judecat ca asasin ?“ [2]

În fața unei asemenea întrebări, legea toporului, instaurată de Öderland, devine neputincioasă. Încercînd să înfrunte un sistem, procurorul eșuează. La ezitarea provocată de întrebarea președintelui, scriitorul introduce o replică simbolică pentru ponderea acordată individului în această lume. „Cine răstoarnă puterea pentru a deveni liber, preia opusul libertății, puterea.“ [3]

---

[1] *Op. cit.*, p. 355.
[2] *Op. cit.*, p. 389.
[3] *Op. cit.*, p. 390.

Scanned with CamScanner

Pesimist, ca și Dürrenmatt, Frisch nu găsește nici el în societatea contemporană punctele de sprijin ale unei rînduieli ideale, la care să poată adera. De aceea, pentru ambii scriitori succesiunea de civilizații și răsturnarea deținătorilor puterii nu reprezintă decît un schimb de locuri între exponenții unor sisteme tiranice. Legile leviatanice ale lumii ca junglă fac ca libertatea să devină o utopie și progresul etic o iluzie. Gîndirea negativă este singura soluție la care fac apel acești autori de teatru al violenței, pentru a contesta o realitate dată. Expropriat de orice atribute majore, noneroul din această societate leviatanică devine un revoltat absurd.

Scanned with CamScanner

MARGINALII LA O POETICĂ A FARSEI TRAGICE

În măsura în care conceptul de poetică este văzut doar în accepțiunea lui clasică, de cod de legi ale unui gen sau ale unei specii literare, el rămîne cu totul inabordabil pentru scopul pe care ni l-am propus.

Referindu-ne la farsa tragică, trebuie să precizăm de la început că poetica acesteia înseamnă pentru noi investigarea unor procedee literare fundamentale, destinate să ne ajute să punem cu și mai multă putere în relief aspectele esențiale [1], definitorii pentru această mult discutată literatură de avangardă a secolului XX. Demontînd structura de ansamblu a farsei tragice în părțile ei componente, am scos în evidență ipostazele existențiale ale personajului arhetipal, construit de scriitori cu ajutorul unor modalități literare foarte variate, ca și metamorfoza conceptului de intrigă, susținută în unele opere doar prin cuvînt.

Preocupată de confruntarea noneroului cu situațiile-limită, farsa tragică aduce de asemenea o anumită proiectare preferențială a intrigii în timp și în spațiu, fapt care constituie un nou indiciu, referitor la interesul unor dramaturgi pentru *teatrul nonfigurativ*.

Cercetarea structurilor compoziționale din antiteatrul contemporan ne-a permis în același timp să punem în lumină varietatea soluțiilor artistice adoptate de scriitori, încît farsa tragică devine în mod inevitabil o noțiune foarte elastică, destinată să însumeze atît teatrul lui Ionescu, Beckett, Pinter și Arrabal, cît și pe acela al lui Genet, Dürrenmatt, Frisch. Conceptul, apt să însumeze alte opere dramatice, realizate de Brecht, Th. Wilder, P. Weiss este mereu deschis, ca orice fenomen de înscriere specific istoriei literare.

---

[1] Vezi rezervele lui Emil Staiger față de poetica clasică în *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantis Verlag, 1966, pp. 7—12.

Scanned with CamScanner

Poetica farsei tragice are astfel în primul rînd în vedere mecanismul ei structural fundamental, felul în care *a fost făcută*, fapt care ne-a determinat să pornim în cele mai multe cazuri de la premisa unei *intenționalități*, a unui principiu programatic ordonator, destinat să poată duce la comunicarea unui mesaj.

De aceea, considerăm că opinia lui Umberto Eco poate fi acceptată, atunci cînd demonstrează că „artistul care produce știe că structurează obiectul traversîndu-l cu un mesaj ; el nu poate ignora faptul că lucrează pentru un receptor. El știe că receptorul va interpreta obiectul-mesaj, profitînd de toate ambiguitățile sale, dar el nu se simte mai puțin responsabil de acest lanț de comunicare.“ [1] Intenția programatică a scriitorului, fie ea *implicită* sau *explicită*, este reținută de criticul italian ca un fenomen esențial pentru cercetarea poeticii operelor literare. În acest sens, socotim că limbajul creației artistice rămîne calea fundamentală de comunicare a unui mesaj. Oricît de mari ar fi rezervele exprimate față de limbajul care-și pierde unele implicații referențiale fundamentale, însăși intenția unor oameni de litere ca Ionescu sau Artaud, de a revoluționa dramaturgia contemporană prin limbaj, demonstrează ponderea acestuia în enunțarea unui mesaj, receptat de consumatorul de cultură.

De aceea, încercarea de a surprinde unele aspecte caracteristice ale poeticii farsei tragice prin limbajul artistic la care aceasta face apel în structurarea personajului, a intrigii și a universului său afectiv, ni se pare justificată. Dar cum pe noi ne-a preocupat farsa tragică doar în ipostaza ei de *operă literară*, nu de *spectacol*, ne vom apropia de limbajul ei ca *text*, cu anumite semnificații. Aici încep însă și primele dificultăți rezultate din actul interpretativ de receptare a unor opere de Ionescu, Beckett, Albee, Dürrenmatt sau Pinter.

Avînd o structură alegorică sau parabolică, farsa tragică din secolul XX nu mai prezintă pentru factorul receptor facilitatea unui text invariabil, cu o semnificație univocă, întîlnită în unele alegorii medievale și parabole iluministe. Ca și alte realizări din diverse domenii ale

[1] Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, Editions du Seuil, 1965, p. 11.

creației artistice din epoca noastră, farsa tragică se înscrie și ea în categoria *operelor deschise*. Referindu-se la poetica operelor deschise, Umberto Eco observa un fenomen de altfel cunoscut și anume prezența *„unui mesaj dotat cu un larg evantai de posibilități interpretative."* [1] Constatarea aceasta poate fi confirmată de orice operă scrisă de Beckett, Ionescu, Albee, Dürrenmatt. Prin însăși intenționalitatea artistică a scriitorilor, farsa tragică se bazează pe alegorii și parabole deschise care permit interpretări multiple, deoarece semnificantul din operă poate fi asociat cu mai multe semnificații, date de receptor. *Rinocerii* și *Regele moare* de Ionescu, *Andorra* și *Căsătoria domnului Mississipi* de Dürrenmatt, *Poveste din grădina zoologică* și *Visul american* de Albee, *Aniversarea* de Pinter fac parte dintr-o imensă suită de alegorii și parabole deschise, în pofida unor particularități artistice atît de diferite, care le conferă nota proprie de originalitate.

Caracterul deschis al acestor opere este programatic, ca și proza lui Kafka sau romanele lui Alain Robbe-Grillet. El rezultă din refuzul scriitorilor de a adera la o semnificație unică pe care să-și propună să o propage prin creațiile lor. Dimpotrivă, în această epocă dominată de relativismul einstenian, caracterizată prin prezența muzicii seriale, a discontinuismului psihic și a nedeterminării uniliniare, oamenii de litere ajung la *opera deschisă*, cu sensuri multiple, incitați și de un anumit rigorism scientist, impus de alte domenii de cercetare. Gînditorul francez Merleau-Ponty, pornind de la raportul dintre eul cunoscător și lumea exterioară, arată că acesta se găsește întotdeauna în fața unor noi orizonturi deschise, sinteza finită fiind imposibilă, atîta vreme cît trimite spre perspective infinite.

De aici rezultă „această ambiguitate (care) nu este o imperfecțiune a conștiinței sau a existenței; ea există prin definiție... Conștiința care trece drept loc al clarității este, dimpotrivă, însuși locul echivocului." [2]

---

[1] *Op. cit.*, p. 11.

[2] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 383.

Scanned with CamScanner

Angajată pe această cale a incitării eului receptor în formarea unei versiuni proprii asupra existenței, farsa tragică are deci și ea o încărcătură virtuală de sensuri multiple, uneori contradictorii, care se cer detectate, acceptate sau respinse.

Refuzînd interpretarea univocă prin însăși esența ei, farsa tragică cultivă *ambiguitatea,* evidentă în cele mai diverse straturi ale implicării sale în opera deschisă.

De aceea, chiar operele alegorice, care par să aibă structura cea mai transparentă ca *Rinocerii, Amédée..., Andorra, Domnul Biedermann* și *Incendiatorii* etc., nu sînt compatibile cu interpretarea univocă.

Ambiguitatea unor asemenea piese se reliefează atît prin evoluția intrigii și ipostazele existențiale ale non-eroilor, cît prin absența deliberată a transparenței totale a replicilor. Ca și anumite creații romanești din epoca noastră, farsa tragică însumează și ea o *enigmă,* a cărei decriptare impune un efort notabil, dar creează și o evidentă plăcere estetică. Din moment ce enigma descifrată nu duce spre o soluție unică, intepretarea diversă rămîne mereu deschisă, atît pentru elementul receptor, cît și pentru scriitor.

Ni se pare elocvent în acest sens faptul că E. Ionescu explică alegoria din *Rinocerii* prin evidențierea inițială a unui sens restrîns și cojunctural, afirmînd că „este fără îndoială o piesă antinazistă". [1] Dar același autor menționează că alegoria din *Rinocerii* este totodată „o tentativă de demistificare" [2] care vizează orice sloganuri și dogme ascunse sub masca răcelii obiective.

Ne găsim, prin urmare, în fața unui caz, cînd însuși autorul oferă o dublă explicație alegoriei din opera sa, dintre care una mai restrînsă, legată de un moment istoric dat și alta cu o valabilitate mult mai cuprinzătoare.

Există însă și cazuri și poate acestea sînt cele mai numeroase, cînd autorul refuză să dea o explicație enigmei pe care se bazează intriga din opera sa. Întrebat cine este Godot, Beckett a dat un răspuns negativ tranșant. „Dacă aș fi știut, aș fi spus-o în piesă." [3] Sensul operei

---

[1] E. Ionesco, *Notes et contre-notes,* Gallimard, Idées, p. 278.
[2] *Ibid.,* p. 279.
[3] Apud. M. Esslin, *Théâtre de l'absurde,* p. 40.

Scanned with CamScanner

lui Beckett este total incifrat într-o intrigă generatoare de ambiguități, iar replicile personajelor suscită și ele interpretările cele mai multiple.

Godin, Godet, Godot, cum pronunță Pozzo numele personajului beckettian, relativizat și pe această cale, reprezintă un simbol ambiguu, deschis celor mai variate tentative de interpretare. Avînd structura specifică unor alegorii și parabole deschise, farsele tragice realizate de către scriitorii contemporani sînt impregnate cu o mare diversitate de simboluri, care constituie pentru eul receptor adevărate enigme. Scaunele, rinocerii, mobilele, cadavrele, grădinile, orașele, camerele claustrate din teatrul lui Ionescu, ontologia vagabondului din operele lui Beckett și Pinter, procurorii din dramaturgia lui Dürrenmatt și Frisch, manuscrisele nedescifrate din *Invazia* lui Adamov, cuplurile conjugale din creația lui Albee, obiectele mărunte din *Ce zile frumoase* însumează doar o infimă parte dintr-un imens inventar de simboluri cu care este impregnată farsa tragică.

Și totuși, teatrul contemporan se găsește la o mare distanță de dramaturgia simbolistă de la finele secolului trecut, fiind în același timp foarte departe de tipul operelor cu cheie, pe care unii critici ingenioși își propun să le ofere cititorilor.

Godot, bunăoară, poate fi interpretat dintr-o perspectivă teologală, ca un simbol al divinității ascunse, dar critica etico-filozofică vede în el o întruchipare a speranței inepuizabile, a nădejdii absurde. Cadavrul din *Amédée...*, judecat literal, poate fi obsesia unei crime, dar și degradarea unei iubiri conjugale. Ucigașul lui Béranger poate fi moartea, răul, iar incendiatorii și soldații cu basmale negre din teatrul lui Dürrenmatt pot căpăta în fiecare epocă o altă semnificație.

Prin supletea sa specifică și prin marea sa forță de generalizare, alegoria și parabola, cultivate prin excelență de farsa tragică, lasă fiecărui individ și fiecărei epoci o altă posibilitate de interpretare.

Elocventă în acest sens ni se pare una din mărturisirile lui Dürrenmatt care, după ce precizează că scrie teatru pentru eternitate, stăruie asupra sensului ambiguu

Scanned with CamScanner

al unora dintre operele sale, din care contemporanii, ca și posteritatea critică, vor extrage mereu alte semnificații.

Specificitatea intrigii, a ipostazelor existențiale în care se găsesc personajele, a simbolurilor criptice, ne permit să constatăm că toate mijloacele la care fac apel autorii de farse tragice duc spre ambiguizarea textului, construit ca *operă deschisă*.

Dar incifrarea aceasta nu rezultă doar din acele ambiguități generale, care vizează structura alegoriei și a parabolei, ci și din procedeele literare de detaliu, integrate în *limbajul* operei.

Dialogul socratic, atît de frecvent elogiat de către dramaturgii expresioniști, apare cu totul sporadic în farsa tragică, fiind întîlnit doar în unele piese scrise de Dürrenmatt și Frisch. Dar și în aceste cazuri este susținut de o ingenioasă tehnică a paradoxului logic, impermeabil la interpretarea univocă.

Antipatetică prin excelență, replica din antiteatrul contemporan se îndepărtează adeseori de forma enunțului logic obișnuit, structura ei cea mai elocventă relieîndu-se prin *incoerență*. Ridicată la rangul unui procedeu fundamental, tehnica incoerenței este susținută de anularea elementelor de relație dintre anumite enunțuri, de marcarea sincopelor de comunicare prin pauze, la care se adaugă silogismul aberant, bazat pe procedeul logicii ilogice și pe judecățile care stabilesc o anumită echivalență între contrarii.

Motivația frecvenței unor asemenea procedee literare, întîlnite adeseori și în dramaturgia suprarealistă, este mult mai complexă. Ea rezultă în primul rînd din năzuința de surprindere a haosului și a informului, ceea ce duce la refuzul organizării raționale a unui univers aberant. Referindu-se la această tendință mai largă, J. Onimus scrie că „Arta modernă în totalitatea ei, de la roman și pictură, pînă la muzică și teatru, merge spre concret, fiind animată de o intensă nevoie de participare la lumea reală, care nu este cosmosul pe care îl construiește umanismul tehnicii, ci acel haos mira-

Scanned with CamScanner

culos, în care totul este posibil și unde, fără încetare, totul începe din nou". [1]

Înscriindu-se în sfera acestei năzuințe mai largi a artei contemporane, farsa tragică încearcă să surprindă prin limbajul ei specific, raportul dintre lucruri, evenimente concrete și cuvinte. Ea își propune să exploreze în mod predilect acele acte de comportament și reacții ale gîndirii comunicate prin cuvînt, care rezultă dintr-o zonă obscură, plină de ambiguități, în care conștiința se întîlnește cu *lumea,* percepută în formele ei concrete și disparate.

Refuzul rațiunii ordonatoare și năzuința spre concretul autentic se imprimă astfel în structura replicii din antiteatru. Pierzîndu-și caracterul pur declarativ, de enunțare simplă prin cuvînt a vibrațiilor eului care se etalează, replica are o altă încărcătură psihică și o nouă configurație, menită să fie elocventă prin ea însăși.

Tipul cel mai ilustrativ de replică de această natură este întîlnit în dramaturgia lui Ionescu. De la proverbul suprarealist, calamburul comic, incongruența logică, pînă la incoerența șocantă, autorul *Scaunelor* face apel la cele mai diverse modalități literare, destinate să sugereze această confruntare tragicomică dintre labirintul interior și cel exterior.

Prin caracterul ei programatic șocant, *Cîntăreața chelă* reprezintă tipul de farsă tragică în care Ionescu aglomerează cele mai multe din rețetele sale literare, utilizate mai tîrziu cu o anumită discreție și într-o distribuție mai variată. .

Replica banală, asociată cu clișeul de limbaj și paradoxul generator de comic, reprezintă un aspect fundamental al artei sale poetice. Construită cu ajutorul unui silogism paradoxal, replica își păstrează astfel caracterul deliberat aberant. Cîteva secvențe de dialog din *Cîntăreața chelă* sînt elocvente :

DOAMNA MARTIN : Îți voi da papucii soacrei mele, dacă-mi dai coșciugul bărbatului tău.

DOMNUL SMITH : Caut un popă monofizit ca să-l însor cu jupîneasa noastră.

---

[1] *Op. cit.*, p. 234.

DOMNUL MARTIN : Pîinea este un arbore, în timp ce pîinea e tot un arbore, iar din stejar se naște un stejar, în fiecare dimineață în zori. [1]

Replica absurdă, care nu comunică nimic, poate fi susținută prin calamburul comic, construit în așa manieră, încît raționamentul personajului să genereze noi confuzii.

MARY : ...Pot să vă dezvălui o taină. Élisabeth nu este Élisabeth, Donald nu este Donald. Iată dovada : copilul despre care vorbește Donald nu e fiica Élisabethei, nu e aceeași persoană. Fetița lui Donald are un ochi alb și unul roșu, ca și fetița Élisabethei. Dar în timp ce copilul lui Donald are ochiul alb în dreapta și ochiul roșu în stînga, copilul Élisabethei are ochiul roșu în dreapta și ochiul alb în stînga ! Astfel tot sistemul de argumentare a lui Donald se prăbușește, împiedicîndu-se de acest ultim obstacol care-i spulberă întreaga teorie. [2]

E. Ionescu exprimă astfel reacțiile conștiinței față de o realitate impermeabilă sau care se opacizează printr-o replică specifică, bazată pe un gen de silogism baroc, Enunțat prin simboluri, un asemenea silogism ar putea fi exprimat astfel : Orice P = M. Anumiți S nu sînt egali cu M ; de aceea anumiți S nu sînt egali cu P.

Genul acesta de silogism baroc, construit prin ambiguizarea creatoare de confuzii, care generează o afirmație ce opacizează realitatea, stă la baza multora dintre replicile din dramaturgia lui Ionescu.

Logicianul din *Rinocerii* are și el în acest sens o semnificație simbolică. Într-un univers al mutației regnurilor și al mutațiilor psihice, unde ideile aparent consistente ca și ființele umane, caracterizate și ele printr-un anume fixism, se pot converti într-un fenomen invers, judecățile logicianului au și ele ceva din amprenta silogismului baroc.

---

[1] *Cîntăreața chelă*, în românește de Radu Popescu și Dinu Bondi, în Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. I, E.L.U., 1968, p. 100.

[2] *Op. cit.*, p. 80.

LOGICIANUL (către domnul bătrîn) : Iată deci un silogism perfect. Pisica are patru picioare. Isidor și Fricot au fiecare cîte patru picioare. Deci Isidor și Fricot sînt pisici.[1]

În acest univers al metamorfozelor fundamentale exprimat prin simboluri și procedee alegorice, judecățile logicianului sînt în așa fel construite de scriitor, încît generează confuzia de categorii, înfățișată ca un fenomen firesc, logic.

LOGICIANUL (Domnului bătrîn) : Alt silogism : toate pisicile sînt muritoare. Socrate este muritor. Deci Socrate este o pisică.[2]

Rinocerita se insinuează astfel în acest univers inform și opac, în care viciul de gîndire, exprimat prin replica parodică, reliefează straturi ale conștiinței lipsite de imunitate în fața proliferării răului.

Caracterul aberant al limbajului din opera de teatru, destinat să voaleze o anumită realitate, aparent clară și consistentă, rezultă și din tipul de *replică-anchetă*.

Calchiind în mod vădit anumite procedee kafkiene pe care le amplifică pînă la realizarea unor stări paroxistice, rezultate din limbaj, H. Pinter creează asemenea replici-anchetă, bazate fie pe lipsa de congruență dintre întrebare și răspuns, fie pe caracterul absurd al întrebării agresive. Pe această cale se definește un întreg univers opresiv, plin de ambiguități.

GOLDBERG : Ce meserie ai ?

STANLEY : Cînt la pian.

GOLDBERG : De cîte degete te slujești ?

STANLEY : Cînt fără mîini.

GOLDBERG : Nici o societate n-ar vrea să aibă de-a face cu tine. Nici măcar o societate de construcții.

McCANN : Cum rămîne cu erezia albigenzilor ?

GOLDBERG : Cine a udat poarta de la Melbourne ?

McCANN : Și ce e cu fericitul Oliver Plumkett ?

GOLDBERG : Răspunde Webber ! De ce trece găina drumul ?

---

[1] *Rinocerii*, în românește de Florica Șelmaru, în Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. II, E.L.U. 1968, p. 24.

[2] *Ibid.*

STANLEY : Pentru că vrea să... vrea să... vrea să...
McCANN : Habar n-are.
GOLDBERG : De ce a trecut găina drumul ?
STANLEY : A vrut să... a vrut să... a vrut să...[1]

Limbajul farsei tragice cultivă astfel cu predilecție calamburul, logica ilogică, paradoxul și interogația agresivă, totul fiind menit să ducă la opacizarea contextului existențial în care noneroul trăiește un adevărat sentiment de disoluție, generat de universul haotic și opresiv.

Dar zonele de contact ale conștiinței cu contextul lor existențial sînt mult mai variate, replica avînd în aceste cazuri rolul să exprime un anumit comportament. Invadat de cele mai diverse angoase, noneroul din farsa tragică se configurează și el printr-un anumit limbaj afectiv, incoerent, evaziv, eliptic, apt să comunice starea de *spaimă* și *cutremur* în fața situațiilor-limită sau tentativa de evaziune susținută de dilatarea lucidă și amară a iluziilor.

Reliefarea ipostazelor de existență ale noneroului devorat de angoasă, incapabil să mai beneficieze de o veritabilă comunicare cu cei din jur, a impus în teatrul contemporan, ca și în roman, *monologul interior*. Prin alternativele pe care le ia în dezbatere, prin fixarea afecțiunii asupra unor obiecte aparent stabile, ca și prin replierea într-o flecăreală care transmite automatisme interioare de gîndire, *solilocviul* din farsa tragică devine dramatic prin el însuși.

Maestru al replicii care se poate transforma într-un lung monolog interior, rămîne fără îndoială, S. Beckett. faptul acesta se confirmă atît prin monodrama sa, *Ultima bandă*, cît și prin *Ce zile frumoase*. Ceea ce constituie banda de magnetofon pentru Krapp din *Ultima bandă*, reprezintă Willie, ca simplă prezență pentru Winnie în *Ce zile frumoase*.

În fața disoluției totale, Willie are doar rolul unui catalizator care incită la vorbire. În realitate, Winnie monologhează. Dar solilocviul acesta creat de Beckett pune în lumină nesuprapunerea dintre cuvînt și realitate.

---

[1] H. Pinter, *Aniversarea*, citat după trad. dactilografiată făcută de A. Bantaș.

Scanned with CamScanner

Scriitorul realizează astfel unul dintre cele mai elocvente monologuri în care limbajul indicativ nu se acordă cu limbajul gestual.

Minată de angoasa scurgerii timpului spre moarte, Winnie transmite prin cuvînt alte judecăți decît limbajul său gestual, ilustrat prin mînuirea obiectelor de uz cotidian.

Dacă replicile din teatrul lui Corneille și Racine au dus la cristalizarea unei anumite retorici, specifice pentru teatrul clasic, S. Beckett ca și E. Ionescu și E. Albee impun atenției o *nouă retorică*, specifică farsei tragice.

Contactul dintre conștiință și lucruri, discontinuitățile psihice, labirintul interior, invadat de angoase, se insinuează astfel în monologul interior, susținut de pauze și de fluxuri incoerente de gîndire. Așa cum în poezie există o *alianță a contrariilor* [1], exprimată prin simboluri bisemice, la fel acestea se pot contura și în teatru. Monologurile lui Winnie din *Ce zile frumoase* sînt ilustrative în acest sens :

> Bietul Willie... (Examinează tubul ; zîmbetul se curmă.) Nu mai ține mult. (Caută capsula.) Ce să-i faci ! (Ia de jos capsula.) Asta să fie toată nenorocirea. (pune tubul jos.) Încă una... (Se răsucește spre sacoșă.) Fără leac. (Scotocește în sacoșă.) Fără nici un leac. (Scoate din sacoșă o oglinjoară și se reîntoarce cu fața spre public.) Ei, da ! (Își examinează dinții în oglindă.) Bietul Willie, dragul de el... (Își încearcă cu degetul mare incisivii de sus ; aproape în șoaptă.) Asta mai lipsea ! (Își ridică buza de sus ca să-și inspecteze gingiile ; aproape în șoaptă.) Doamne sfinte. [2]

Constatăm cu ușurință cum în economia unui asemenea monolog interior, limbajul indicativ este mai redus decît cel gestual, ambiguitatea replicii rezultînd dintr-o continuă trimitere spre sensuri aparent contrarii, care se aliază însă pe un plan superior.

Dar incoerențele de limbaj pot avea și o altă semnificație decît cea degajată de această angoasă aproape viscerală pe care o dă sentimentul devenirii spre moarte.

---

[1] C. Bousoño, *Teoria de la expresion poetica*, Madrid, 1966, pp. 155 și urm.

[2] S. Beckett, *Ce zile frumoase*, *Secolul XX*, nr. 7—8, 1965, p. 153.

Scanned with CamScanner

Cînd Lucky din *Aşteptîndu-l pe Godot* este pus să gîndească, monologul lui este total incoerent, sugerînd poate degradarea sclavului mereu dependent. În cazul acesta replica transmite un adevărat dicteu al gîndirii, asemănător cu acel întîlnit în literatura suprarealistă. Lipsa punctuaţiei şi a pauzelor, aglutinarea eteroclită de fapte, descompunerea cuvîntului într-o bîlbîială fără sens, subliniază această reducere a limbajului la o semnificaţie de gradul zero, cînd enunţul verbal devine doar o descărcare psihică.

> LUCKY (glas monoton): Dată fiind existenţa aşa cum ţîşneşte din recentele lucrări publice ale lui Poinçon şi Wattmann, ale unui dumnezeu personal cuacuacuacua cu o barbă albă cuacua în afara timpului întinderii, care din înălţimea divinei sale apatii a divinei sale atambii, a divinei sale afazii ne iubeşte cu cîteva excepţii nu se ştie de ce dar asta va veni şi suferă după exemplul divinei Miranda cu cei care sînt nu se ştie de ce dar avem timp în zbucium în focuri ale căror focuri flăcările măcar să dureze şi cine se poate îndoi vor pune în sfîrşit focul la grinzi adică vor duce infernul în văzduhul atît de albastru uneori şi astăzi şi calm atît de calm de un calm care dacă este intermitent este totuşi binevenit... [1]

Analiza structurii generale a replicilor din antiteatrul contemporan subliniază de la început diversitatea lor. Raportul dintre cuvînt şi pauze, antinomia dintre limbajul indicativ şi cel gestual, incoerenţele de limbaj, tensiunea dintre cuvînt şi sens fac parte din stilul artistic obişnuit în farsa tragică.

Dar în acest gen de teatru în care intriga se bazează doar arareori pe aglomerarea de evenimente, replica violentă poate scoate în relief o anumită tensiune dintre *limbaj şi limbaj*. Un asemenea procedeu este frecvent utilizat de către Albee. Limbajul agresiv, biciuitor şi eliberator din *Cui i-e frică de Virginia Woolf*, este cel mai elocvent în acest sens.

---

[1] S. Beckett, *Aşteptîndu-l pe Godot*, *Secolul XX*, nr. 3, 1968, p. 30.

Scanned with CamScanner

GEORGE (pe un ton de dojană) : T-t-t ! Se poate ?

MARTHA : De ce să nu se poată, cioară bătrînă ?

NONEY : El nu poate fi decît un cioroi. (Izbucnește în rîs.) Cioară bătrînă ești dumneata ![1]

Jocul de cuvinte, calamburul ambiguu, reprezintă tipuri de procedee care susțin și ele tensiunea dintre *limbaj și limbaj*.

GEORGE (tare) : Am spus : ne mai jucăm mult de-a baba-oarba ?

MARTHA (plictisită) : Bine... am auzit... gura-leului mușcă.

GEORGE (ia un fir de gura-leului și-l azvîrle ca pe o suliță, cu cotorul înainte spre Martha) : Mușcă !

MARTHA : Isprăvește, George.

GEORGE (aruncînd încă unul) : Mușcă !

NICK : Da, isprăvește odată !

GEORGE : Tu să taci, armăsarule !

NICK : Nu sînt armăsar.

GEORGE (aruncînd repede un fir de gura-leului spre Nick) : Mușcă ! Atunci ești un valet. Una sau alta... hotărăște-te ! Ce preferi să fii ? Dar și într-un caz și în altul. Mușcă ! Mă dezgușți.[2]

Saltul de la calamburul agresiv în care tensiunea de limbaj are o anumită funcție defulatoare, la replica absurdă bazată pe echivalența dintre contrarii, este foarte mic. Limbajul la care face apel Mère Pipe din *Ucigaș fără simbrie* pentru a exprima intențiile sale melioriste, asemănător de altfel cu replicile unor personaje caragialești, este prin excelență aberant : „Vă promit să schimb totul. Pentru a schimba totul nu trebuie însă schimbat nimic. Trebuie schimbate numirile, dar nu lucrurile. Vechile mistificări n-au rezistat analizei psihologice sau sociologice. Noul va fi invulnerabil. Nu vor mai exista neînțelegeri. Noi vom perfecționa minciuna.“[3]

Replica absurdă poate rezulta și din introducerea unui nonsens într-un silogism aparent corect. E. Ionescu utilizează procedeul acesta pînă la saturație, în cele mai

---

[1] *Teatru american contemporan*, vol. II, p. 372.
[2] *Op. cit.*, p. 438.
[3] E. Ionescu, *Teatru*, I, p. 258.

Scanned with CamScanner

multe opere ale sale. Menționăm un singur exemplu din *Fata de măritat*, deoarece întreaga semnificație aberantă a operei rezultă dintr-un nonsens.

DOMNUL : Bună ziua, fetițo ! (către doamna) Este într-adevăr foarte binecrescută. Cîți ani are ?

DOAMNA : Nouăzeci și trei de ani.

DOMNUL : Prin urmare, este majoră ?

DOAMNA : Nu, fiindcă ne datorează optzeci de ani. Deci ea nu are decît treisprezece. [1]

Replica absurdă, care trădează o tensiune intensă pînă la paroxism, realizată de Albee printr-o agresiune verbală cu efecte defulante, este construită de Ionescu și prin aglomerarea de cuvinte eteroclite.

Proliferarea materiei, imaginea lumii ca mecanism, se configurează pe această cale în *Viitorul stă în ouă*, în *Scaunele*, *Noul locatar* etc.

Banda mecanică a existenței, sugerată în *Viitorul stă în ouă* prin replici paratactice, are o funcție comică și aberantă.

JACQUELINE : Valeți, patroni !

JACQUES-TATĂL : Diplomați.

JACQUES-MAMA : Lînă de tricotat. (din tabloul său, Jacques-bunicul poate dirija cu un deget mișcarea, cu gestul unui șef de orchestră.)

ROBERTA-MAMA : Pere și cepe.

ROBERT-TATĂL : Bancheri și escroci.

JACQUES-TATĂL : Orășeni și țărani. [2]

Constatăm cum și în acest caz, replica absurdă se bazează pe unele procedee caracteristice artei grotești, care are similitudini cu tot teatrul manierist. Amestecul de regnuri, obiecte, profesii, categorii etice și sociale susține această viziune eteroclită a unei lumi ca mecanism, cu care ne-a obișnuit poetica artei grotești.

Dar stereotipiile de limbaj, banda rulantă de cuvinte pot căpăta și o altă semnificație în teatrul contemporan, influențat de arta manieristă cu implicații grotești. Din

---

[1] E. Ionesco, *Théâtre*, II, p. 252.
[2] E. Ionesco, *Théâtre*, II, p. 227.

Scanned with CamScanner

acest punct de vedere, diferențele între E. Ionescu și Fr. Dürrenmatt, de pildă, sînt foarte mari. Dacă la autorul *Scaunelor* întîlnim adeseori ceea ce Jacques Derrida numește hieroglife și semne pur fonice [1], în care conceptul apare separat de sunet, la dramaturgul elvețian cuvîntul are o altă semnificație. Transformate în adevărate imagini vizuale, replicile aberante din acest teatru al violenței, acordă cuvîntului un alt statut, care din anumite puncte de vedere se apropie de cel întîlnit în dramaturgia lui S. Beckett.

„Prezent în vis, scrie Derrida, cuvîntul nu intervine decît ca un element printre celelalte, cîteodată în maniera unui lucru pe care procesul primar îl manipulează după propria sa economie." [2]

În modul acesta este construit dialogul grotesc din *Vizita bătrînei doamne*, cînd stereotipiile de limbaj își capătă semnificația lor totală numai prin integrarea replicilor aberante ale celor doi orbi în contextul general.

CEI DOI ORBI : Sîntem Koby și Loby, sîntem Koby și Loby.

ILL : ...Nu-i cunosc.

CEI DOI ORBI : Ne-am schimbat, ne-am schimbat ?

VALETUL : Spuneți cum vă cheamă !

PRIMUL ORB : Jacob Hühnlein, Jakob Hühnlein.

AL DOILEA ORB : Ludwig Sporr, Ludwig Sporr.

VALETUL : Ei, domnule Ill ?

ILL : N-am auzit niciodată de ei.

VALETUL : Jakob Hühnlein și Ludwig Sporr, îl cunoașteți pe domnul Ill ?

CEI DOI ORBI : Sîntem orbi, sîntem orbi.

VALETUL : După glas îl cunoașteți ?

CEI DOI ORBI : După glas, după glas.

VALETUL : În 1910, eu eram judecător, iar voi, Ludwig Sporr și Jakob Hühnlein, martorii. Ce ați jurat atunci în fața justiției ?

CEI DOI ORBI : Că ne-am culcat cu Clara, că ne-am culcat cu Clara. [3]

---

[1] J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Aux Éditions du Seuil, 1967, p. 357.

[2] *Op. cit.*, p. 353.

[3] Fr. Dürrenmatt, *Romulus cel Mare*, p. 183.

Scanned with CamScanner

Cercetarea limbajului din farsa tragică ridică însă și alte probleme, referitoare la amestecul de stiluri. Este cunoscut doar faptul că poeticile clasice au pledat întotdeauna pentru separarea stilurilor, stilul grav fiind acceptat în tragedie, iar cel mijlociu și familiar în comedie. Pornind de la această constatare, H. Lausberg o ilustrează prin acea *rota virgilii,* care pune în lumină specificitatea fiecărui stil.

Stil	umil	mijlociu	grav
starea	pastor otiosus	agricola	miles, dominans
nume proprii	Tityrus Meliboeus	Triptolemus Caelius	Hector Ajax
animale	ovis	bos	equus
instrumente	baculus	aratrum	gladius
loc	pascua	ager	urbs castra
plante	fagus	pomus	laurus cedrus [1]

Dar separația aceasta de stiluri, determinată de necesitatea reprezentării unor aspecte specifice, nu mai este posibilă în farsa tragică. Evident că ea nu a mai fost respectată cu severitate nici în secolul trecut, începînd cu epoca romantică. Fuziunea dintre tragic, comic și grotesc, specifică antiteatrului contemporan, prezentă în toate literaturile manieriste, a impus în mod inevitabil și alianța dintre stiluri, socotită de poetica de factură clasică absolut nefirească.

S. Beckett, de pildă, introduce cuvîntul trivial în contextul unor replici de mare gravitate, sensul lui originar estompîndu-se în mare măsură.

[1] H. Lausberg, *Elemente der Literarischen Rhetorik,* Hueber Verlag, München, 1967, p. 154.

Scanned with CamScanner

ESTRAGON : Asta m-a mîhnit. E singur, îmi ziceam, mă crede plecat pentru totdeauna și cîntă.

VLADIMIR : Nu poți să fii vesel sau trist la comandă. M-am simțit toată ziua într-o formă grozavă. (Scurtă pauză.) Nu m-am trezit azi noapte nici măcar o dată.

ESTRAGON (trist) : Vezi, te pișI mai bine, cînd nu sînt lîngă tine.[1]

Beckett realizează de asemenea ingenioase alternanțe de stil grav și familiar, în maniera celor întîlnite și în teatrul elisabetan.

POZZO : Care din voi pute în halul ăsta ?
ESTRAGON : Lui îi pute gura, mie picioarele.
POZZO : Am să vă părăsesc.
ESTRAGON : Și ceasul cu capac ?
POZZO : Probabil că l-am uitat la castel.
ESTRAGON : Atunci, adio.
POZZO : Adio.
VLADIMIR : Adio.
ESTRAGON : Adio.[2]

Limbajul din dramaturgie a trebuit să țină însă seama în toate epocile de anumite convenții, impuse de contactul direct cu publicul. Dacă proza libertină din secolul al XVIII-lea ca și aceea din epoca noastră și-au permis notabile îndrăzneli în vehicularea unor expresii de o șocantă cruditate verbală, stilul familiar din dramaturgie nu a eludat decît arareori anumite limite, determinate de reacția spectatorilor.

Din acest punct de vedere, cazul cel mai ilustrativ din ansamblul farsei tragice contemporane ni se pare că îl reprezintă opera lui J. Genet. Dacă în romane și povestiri, scriitorul nu evită liricizarea scabrosului și a grotescului, nici patosul pus în slujba propagării răului, în teatru, limbajul scriitorului francez înregistrează doar anumite libertăți, care nu pot duce la ruperea totală a convenției cu publicul.

---

[1] S. Beckett, *Așteptîndu-l pe Godot*, *Secolul XX*, nr. 3, 1968, p. 38.

[2] *Op. cit.*, p. 32.

Scanned with CamScanner

Dialogul mamei din *Paravanele* cu fiul său Said, provocat de nunta apropiată a acestuia, reprezintă doar una din căile de desublimare a sentimentelor, realizată de J. Genet prin limbaj.

MAMA (mereu rîzînd) : Dacă îţi vor da lacrimile de rîs, faţa ei va deveni aşa cum trebuie. Dar bineînţeles că nu ai curajul să...

SAID : Să ce ?

MAMA (rîzînd) : S-o tratezi ca pe o femeie urîtă. Să mergi spre ea şi s-o scuipi în faţă !

SAID (serios) : S-o scuip în faţă ? Cu ce este ea vinovată că mă ia de bărbat ? Cu nimic.

MAMA : Nici tu nu eşti vinovat. Ea n-are nici un fel de căutare fiindcă este urîtă, iar tu la fel, fiindcă eşti sărac. Ea are nevoie de un bărbat, tu de o soţie. Şi tu şi ea luaţi rămăşiţele : vă luaţi. [1]

Dar anumite îndrăzneli pe care nu şi le-a permis nici J. Genet în epoca noastră, nu l-au stînjenit pe Jarry la sfîrşitul secolului trecut. Replicile lui Ubu Roi sînt construite prin aglutinarea celor mai dure violenţe de limbaj. Ceea ce realizase Rabelais şi apoi romanul libertin, va fi cu mult depăşit de straniul tînăr care murise, într-un anume fel, de foame şi absint.

Voind să şocheze atît pe spectatorii conformişti, cît şi pe criticii încorsetaţi de anumite canoane tradiţionale, Jarry aglomerează la începutul primei scene din *Ubu Roi* o suită de replici, în care stilul familiar nu evită nici expresiile argotice, nici cruditătile verbale de mare virulenţă.

DOM' UBU : Căcart !

MADAM UBU : Oh, dom'le Ubu, frumos îţi stă, mult mojic te-atăţi a feré.

DOM' UBU : Cînd mi te-oi căsăpite-oi io, madam Ubu !

MADAM UBU : Nu pe mine dom'le Ubu, pe altcineva ar trebui să asasinezi.

DOM' UBU : Lumînaşterea mea verde, zău dacă pricep ceva.

---

[1] J. Genet, *Les Paravents*, L'Arbalète, p. 15.

MADAM UBU : Cum așa dom'le Ubu, au ești mulțumit cu soartea-ți ?

DOM' UBU : Lumînașterea mea verde, căcart, madam, sigur că da, sînt mulțumit... [1]

Dacă suveranul imbecil creat de Jarry își exprimă stările viscerale printr-un limbaj elementar, specific comportamentului său instinctual, Béranger din *Regele moare* este definit de E. Ionescu în fața unei situații-limită atît prin stilul înalt, cît și prin cel familiar. Amestecul de stiluri este dictat și în acest caz de contextul tragicomic în care scriitorul îl așază pe Béranger.

Angoasa profundă a morții este transmisă printr-o tiradă lirică, plină de patetism, fenomen rar întîlnit în antiteatru. Apelul la solidaritate în suferință, interogația asupra comportamentului uman în fața neantului, imprimă limbajului o forță emoțională cu rezonanțe tragice :

> Voi toți cei fără de număr, care-ați murit înaintea mea, ajutați-mă. Spuneți cum ați făcut ca să muriți, ca să vă supuneți ? Învățați-mă. Pilda voastră să-mi fie o mîngîiere, să mă reazim de voi ca de niște cîrje, ca de niște brațe frățești. Ajutați-mă să trec pragul pe care l-ați trecut. Întorceți-vă o clipă de partea aceasta ca să-mi fiți într-ajutor. Ajutați-mă, voi, care v-ați temut și n-ați vrut... [2]

Extrapolate din contextul general al operei, asemenea replici au o forță tragică autentică, specifică tiradelor din teatrul antic sau romantic.

Dar cum Béranger nu este capabil să-și asume viitorul care-l duce spre moarte, se întoarce mereu spre prezentul care îl refuză, la fel ca și trecutul. În asemenea cazuri, limbajul lui protector și ambiguu se degradează, căpătînd implicații comice. Stilul familiar ia astfel în mod firesc locul celui grav. Trăirea neautentică a personajului este comunicată de scriitor printr-un limbaj generator de suspiciune :

---

[1] Al. Jarry, *Ubu*, în românește de Romulus Vulpescu, Editura pentru literatură universală, 1969, pp. 27—28.

[2] *Regele moare*, în românește de Ion Vinea, în Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. II, E.L.U., 1968, p. 148.

Scanned with CamScanner

Nu, nu plîng destul cei din jurul meu, nu mă compătimesc destul. Nu par prea îngrijorați. (Margaretei). Nu le împiedicați să plîngă, să urle, să le fie milă de Rege, de tînărul Rege, de micuțul și bietul Rege, de bătrînul Rege. Mi se rupe inima cînd mă gîndesc că au să-mi ducă dorul, că n-au să mă mai vadă, că au să fie părăsite, că au să fie singure. Tot eu trebuie să mă gîndesc la ceilalți, la toți. Pătrundeți în mine, voi ceilalți, fiți în locul meu, intrați în pielea mea. Mor, auziți ? Vreau să spun că mor și nu pot s-o spun, nu fac decît literatură. [1]

În acest caz, replica își pierde semnificația gravă, patetismul ei exterior, parodic, nefiind expresia unei stări afective autentice.

Investigarea unor aspecte ale artei poetice, care se cristalizează o dată cu configurarea farsei tragice, pune astfel în lumină anumite convenții artistice specifice, precum și un limbaj literar adecvat, destinat să sugereze raporturile dintre *nonerou* și *antilume*.

Dar acest raport se referă la o realitate haotică, informă, pe care Beckett, ca și alți dramaturgi, o socotesc *innomable*.

Din această cauză, creatorii antiteatrului contemporan fac apel la alegorii, parabole, simboluri ambigue, totul vizînd sensibilitatea spectatorilor prin puternice șocuri de limbaj.

Într-un univers existențial, încărcat de coșmaruri, obsesii, angoase, în care raportul dintre real și imaginar nu mai are granițe precise de demarcație, limbajul artistic însumează o gamă variată de elemente, care sugerează alianța dintre comic, tragic și grotesc.

Bineînțeles că numai exegeza filologico-stilistică a textului original poate pune în lumină toate aceste valențe de limbaj. Pe noi ne-au interesat în aceste marginalii doar structurile mari și definitorii ale farsei tragice care scot în relief metamorfoza comicului contemporan datorită alianței sale cu alte categorii estetice și amestecului de stiluri.

Referindu-se la fuziunea dintre categoriile estetice și efectul acestora asupra spectatorilor, Ch. Mauron scoate

[1] *Ibid.*

Scanned with CamScanner

în evidență anumite implicații ale rîsului contemporan pe care le socotim ilustrative pentru metamorfoza comicului, investigată de noi din cele mai diverse unghiuri de vedere. „Teroarea îngheață rîsul, iar pateticul marcat îl risipește, atenuîndu-i energia. Anumiți factori cantitativi intră astfel în joc. În felul acesta, pe plan afectiv, rezultă echilibruri a căror varietate va reflecta-o teatrul comic. Cu toate acestea, reacțiile spectatorului care pot să slăbească rîsul nu sînt numai de ordin afectiv. Reflecția serioasă, grija de a aduce o judecată asupra adevărului imaginilor, asupra comportamentului personajelor, ca și în legătură cu moralitatea acțiunilor, cere o nouă distribuire a interesului.

Comicul elementar (jos) provoacă un rîs franc, comicul înalt (haut), dimpotrivă, cele mai adeseori nu invită decît la un surîs, tinzînd spre serios, spre grav. Participarea pateticului, pe de o parte, exercitarea unei judecăți, pe de altă parte, nuanțează interesul pe care fiecare autor comic poate să-l trezească în spiritul publicului ; dar această nuanțare nu se produce decît prin atenuarea reacției specifice : rîsul.“ [1]

În spiritul acestei interferențe de procedee literare, scopuri și alianțe dintre categoriile estetice, farsa tragică s-a configurat prin anumite convenții artistice specifice, ca *operă deschisă*.

Definindu-se în primul rînd prin reacția față de dramaturgia tradițională, antiteatrul contemporan renunță la o anumită artă poetică considerată perimată, pentru a crea astfel noi convenții artistice, noi rețete și cîteodată canoane de creație, destinate să reprezinte cu o mai mare forță de sugestie ipostazele de existență ale omului din epoca noastră.

Acceptate de unii, respinse încă cu vehemență de alții, modalitățile artistice la care face apel farsa tragică și-au justificat eficiența estetică prin opere care au găsit o largă audiență pe toate meridianele globului.

Dar faptul acesta nu ne împiedică să observăm că farsa tragică și poetica sa nu exercită nici un fel de

---

[1] Ch. Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Librairie José Corti, Paris, 1964, pp. 9—10.

Scanned with CamScanner

funcție hegemonică în viața literară contemporană, încît anumite acte de intoleranță, manifestate de către scriitori, critici sau de public, să nu mai permită generarea altor tendințe în dramaturgia epocii noastre.

Definindu-se prin opoziția față de rețetele literare stereotipe, gata să impună prin consacrare alte convenții, care vor fi supuse și ele pe parcursul timpului unui permanent examen critic, farsa tragică se bazează totuși pe o *poetică deschisă*.

Așa se explică varietatea de stiluri, procedee și motive literare pe care le întîlnim în teatrul lui Ionescu, Beckett, Genet, Arrabal, Pinter, Albee, la care se adaugă Dürrenmatt, Frisch, Mrozec, ca și alte nume din diverse țări și continente.

Particularitățile specifice fiecăruia dintre acești scriitori, rezultate și din atașamentul selectiv față de anumite tradiții literare naționale, nu înlătură însă prezența unor constante de ordin mai general, pe care am încercat să le punem în lumină.

Evoluînd astfel într-un spațiu artistic complex, marcat de variabilele și constantele unui fenomen literar ajuns la cristalizare, farsa tragică are în momentul de față atît *clasicii* ei, cît și *epigonii*, receptivi doar la anumite scheme compoziționale și clișee stilistice ușor de mimat. Între aceste două extreme, care însumează experiențe diverse, realizate de talente literare autentice, dar și de impostorii tîrzii, dornici să obțină o glorie literară facilă, granița de demarcație între unii și alții nu este întotdeauna ușor de stabilit.

De aceea, atenția noastră s-a îndreptat cu precădere spre *clasicii* genului, nu spre actele de mimetism tardiv, întîlnite în diverse arii de cultură.

Pornind de la aceste opere consacrate, pe care le-a impus o anumită avangardă a literaturilor occidentale, impulsionată în numeroase cazuri de un evident spirit protestatar, putem afirma că antiteatrul contemporan se sincronizează cu aspirația spre *nonfiguration* din artele plastice și *noul roman*, cu poezia concretă și muzica serială, planurile de convergență subliniind un anumit proces de abstractizare a artei ale cărui consecințe, pozitive și negative, nu pot fi încă evaluate la justa lor valoare.

Scanned with CamScanner

Impregnată de accente protestatare și pesimiste, receptivă față de spiritul polemic, dar compatibilă și cu atitudinea pur constatativă, farsa tragică pune în lumină atît conștiința torturată a unor scriitori nemulțumiți de lumea în care trăiesc, cît și ipostazele de existență ale omului expropriat de atributele majore ale gestului care nu se mai poate converti în act.

Constituindu-se în opere cu caracter deschis, preocupată mai mult de existență decît de contextul care o determină, farsa tragică se înscrie în evoluția creației literare ca un fenomen specific manierismului din epoca noastră.

Generată de anumite premise caracteristice secolului în care trăim, farsa tragică a impus în cele din urmă anumite convenții artistice în dramaturgia veacului XX, pe care dialectica firească a luptei dintre vechi și nou, le va surpa poate, în numele unor alte idealuri de artă, născute și ele dintr-o inepuizabilă sete de înnoire. Dar oricare ar fi natura unor experiențe artistice viitoare, ea rămîne în istoria literară ca un fenomen artistic specific epocii în care trăim.

Scanned with CamScanner

UN EPILOG FĂRĂ SFÎRȘIT

Puțini sînt criticii și istoricii literari care se hrănesc cu iluzia că judecățile de valoare enunțate de ei au o valabilitate eternă. Maniera de argumentare este și mai discutabilă. Operele de artă în general sînt supuse unei valorizări dinamice. Cărțile intră în conexiune (coliziune) pe parcursul timpului cu alte cărți. Ele pot fi resorbite (valorizate) de alte școli literare mai tîrzii, așa cum pot fi trimise în abis prin lipsa de aderență.

Dar să nu uităm că acestui statut dinamic al cărții i se poate opune unul static al capodoperei. Oare cu *Iliada, Georgicele, Divina comedie, Mizerabilii, Faust, Frații Karamazov, Ion, Baltagul* etc. s-a întîmplat ceva cu trecerea secolelor ? Nu sînt ele tot capodopere ? S-a schimbat *consensul* realizat în timp ? Exegezele acestor opere arată că au fost supuse la probe nenumărate. Cele mai multe au rezistat, altele intră într-un con de umbră. Ceea ce s-a modificat însă mereu este modul de argumentare, validarea, din ce în ce mai variată a unor scrieri pentru a putea fi reintegrate într-un alt orizont de cultură, sensibilitate și civilizație. Și apoi de ce să nu recunoaștem că operele vechi sînt mai puțin citite decît cele noi ?

Putem scoate din această constatare concluzia că operele noi sînt mai bune decît cele vechi ? Evident că nu ! S-au schimbat însă canalele de conexiune, centrii de interes.

N-am putea însă afirma că mișcările de avangardă din secolul XX au arătat o mare înțelegere sau toleranță față de valorile consacrate ale trecutului. Futurismul și suprarealismul au manifestat o tendință demolatoare evidentă față de toate scrierile considerate că au fost fetișizate. Exponenții *teatrului absurd, ai noului roman,* ai *noii critici* s-au comportat la fel.

Scanned with CamScanner

Afirmațiile lui E. Ionescu despre dramaturgii dinaintea sa și din epoca sa sînt de-a dreptul nimicitoare. Nu există nici o excepție, decît statui moarte, literatură muzeală. Exponenții noului roman și-au îndreptat atacurile spre Balzac, Proust, V. Woolf, ba chiar și spre Dostoievski. Ținta noii critici franceze era școala lansoniană, istoria de tip universitar în general.

Mișcările de avangardă de la începutul veacului nostru sînt radicale, practică la modul teoretic terorismul intelectual exclusivist, arătîndu-se incapabile să valorizeze alte direcții literare. Avangardele cultivă un limbaj polemic autoritar, extras din instaurarea noului, proclamat întotdeauna cu ajutorul unor argumente subiective. Scriitorii de avangardă nu-și asumă cu orice preț dreptul la eternitate, fiindcă ei știu că o altă avangardă îi poate nimici cu același gen de argumente. Transformate în trăsături dominante ale literaturii · dintr-un anumit timp, structurile unor practici literare de grup pot căpăta prin funcția modei o extensie mult mai mare. Chiar dacă aceasta nu se universalizează prin practica scriiturii, ea se poate totuși impune prin receptarea facilitată de un orizont de așteptare favorabil, dar vremelnic.

Dintre toate modalitățile de creație cu lungă bătaie posibilă în timp, teatrul mi s-a părut mereu cel mai expus fenomenelor de perimare. Argumentele contrare nu infirmă această situație istorică mereu repetabilă. Așadar, în replică se va putea spune : uităm oare perenitatea unor tragedii de Sofocle și Euripide, sau cum ne explicăm frecvența mare pe scenele lumii a teatrului lui Shakespeare ? Considerăm de la început că „magul nordului", cum l-a numit Eminescu, este un out-sider. Dramaturgia sa n-a putut fi niciodată încadrată într-un curent literar. Chiar elisabetanii mai puțin cunoscuți au reținut interesul contemporanilor noștri, începînd cu Brecht și ajungînd la Dürrenmatt și M. Frisch.

Fără îndoială că și comedia a avut cazuri de excepție. Două nume, între care există o mare acoladă în timp, pot fi mereu rostite : Plaut și Molière. Exemple de această natură mai pot fi recoltate și din alți autori, dar nu prea numeroși. Marea istorie a dramaturgiei este un imens mu-

Scanned with CamScanner

zeu literar în care multe piese de teatru se odihnesc pentru veșnicie. Să nu uităm că dramaturgia are și alte suporturi exterioare, venite la deshumările literare ale unor autori vechi cu instrumente noi : acestea sînt interpretarea, regia și scenografia. Ce a făcut oare Piscator cu atîtea opere de teatru ? Cum și-a fortificat Brecht spectacolele decît printr-un *joc nou* (efecte de distanțare), auxiliare vizuale (filme, inscripții), muzică (songurile).

Și totuși, literaturile de avangardă, ca și cele experimentale nu durează mult. Oricît au plusat prozatorii din etapele cunoscute sub numele de *nouveau-nouveau roman*, cititorii au obosit prin excesul de supralicitare. Nici răsturnarea unor procedee (Marie Redonnet etc.) nu a scos această scriitură din fundătura unde căzuse. Tehnica antiiluzionistă a lui Piscator din *teatrul epic* a eșuat și ea cu toate mașinile teatrale sporite de Brecht. De altfel și opera brechtiană și-a pierdut în mare măsură rezonanța dincolo de spațiul cultural german. Și dacă E. Ionescu îi reproșase lui Brecht că a transformat teatrul într-o cazarmă, oare în spectacolele sale nu sporesc prea mult clovneriile de circ american ?

Judecățile de tip negativ nu au sfîrșit. Orice acțiune demolatoare exercitată de o școală de avangardă a fost mereu nimicită de alta de același gen. Și totuși, teatrul nu este un simplu *„joc al masacrului"*. Dincolo de actele de paricid cultural au funcționat și alte criterii menite să demonstreze că nici un fenomen nou nu s-a născut din nimic, iar o dată dispărut din prim plan el intră într-o stare de latență, marile forțe reziduale fiind, de fapt, o substanță ascunsă de garantare și întreținere a spiritului înnoitor.

Privit prin relația *nou-vechi, modern-tradițional*, teatrul a oferit în devenirea sa și alte prilejuri de descurajare. Entuziasmul provocat cu prilejul premierei dramei lui V. Hugo, *Hernani* (1830) s-a stins în cîțiva ani. Ce să mai spunem de *Hoții* (1781) lui Schiller sau de *Goetz von Berlichingen* (1773) de Goethe ? Cine-și mai poate imagina astăzi ca reprezentabile tragediile lui Voltaire ? Lizibile da !

Și totuși prezentul nu poate fi evacuat de trecut, iar istoria literară nu trebuie transformată într-o piramidă

Scanned with CamScanner

funerară. Din ansamblul acestor observații nu se poate scoate decît o concluzie. În gîndirea noastră critică se impune să se instaleze un alt tip de judecată care să permită un liant *recuperator* între *trecut, prezent* și *viitor,* nu unul cu o funcție negatoare dominantă.

Oricît de pasager sau iluzoriu ar fi *postmodernismul* pe plan european, el a reluat anumite tipuri de enunțuri valorizante care să anuleze antinomiile de tip *vechi-nou, tradițional-modern, modern-post-modern* etc. Există însă unele obstacole semantice ce trebuie înlăturate încît unele concepte care au sufixul *post* (după) să-și poată căpăta semnificația actuală, acordată de exponenții *postmodernismului* în gîndirea filozofică, transferabilă și pe alte planuri. În acest fel concepte de genul *civilizație post-industrială, post-istorie* și chiar *post-modernism* ajung să fie înțelese la justa lor valoare. Disocierile făcute de Gianni Vattimo în cartea sa *La fin de la modernité* (1987) ni se par de o notabilă importanță. Filozoful italian atrage atenția că sensul cuvîntului *postmodern,* în joncțiunea gîndirii dintre Nietzsche și Heidegger a fost raportat la *Verwindung* și *Ge-Stell,* cuvinte ce au fost corelate doar pe anumite planuri cu noțiunea de *depășire (depassement).* „Noțiunea de „depășire", scrie Gianni Vattimo, care deține un loc important în ansamblul filozofiei moderne, concepe cursul istoriei ca o dezvoltare progresivă, cînd noul este identificat cu valoarea prin medierea unei recuperări și a unei apropieri de fundamentul-original". [1] Or, postmodernul, demonstrează filozoful italian, indică un fel de *„stare de concediu"* cînd judecata se sustrage logicii de dezvoltare a modernității, în sensul de depășire critică ce duce spre o altă întemeiere. Drumul spre o nouă întemeiere se bazează pe *refacere (se remettre)* pe *„surmontent" (superamento)* cînd recuperarea valorilor din trecut duce direct spre conexiunea cu acele *canale destinale,* indicate de istorie. Trebuie să recunoaștem însă că mecanismele actelor de recuperare nu apar foarte limpede. Este oare pus *spiritul critic,* în paranteză, se înlă-

[1] G. Vattimo, *La fin de la modernité,* Paris, Ed. du Seuil, 1987.

tură, se pare provizoriu, *judecata de valoare* pentru ca *apropierea* trecutului să nu fie făcută prin *negație*, nici printr-o afirmație fundamentată pe un complex de superioritate ? Avem impresia că Gianni Vattimo nu poate elucida total acest proces. Mult mai limpede și mai elocvent ni se pare modul în care Guy Scarpetta ilustrează această stare de lucruri. El își imaginează două personaje. Unul este întruchipat de un dirijor vienez al cărui repertoriu muzical se întinde de la Monteverdi și ajunge pînă la Schönberg din anii 1946 sau la liedurile lui R. Strauss din 1948. Orice operă muzicală realizată mai tîrziu nu-l interesează și nu mai încearcă s-o înțeleagă. Așadar, dincolo de raza lui de percepție este neantul.

Cealaltă atitudine este exemplificată printr-o actriță americană iubitoare de nou, care a participat la susținerea unor fenomene de avangardă. Dar la un moment dat performanțele sale încetează. Actrița a obosit iar actele inovatoare continue îi devin străine, nu mai poate participa la ele.

Alegoria aceasta, menită să pună în lumină incapacitatea de recuperare a tradiției și, totodată, de înțelegere continuă a noului, rezultă din habitudini și fenomene de sclerozare a sensibilității. Ieșirea din impas presupune o reformare a sistemelor de judecată, bazată pe un alt mod de educare a sensibilității artistice.

Referindu-se la caracterul operațional al conceptului de postmodernism, Guy Scarpetta scrie : „Dacă acest termen nu ar servi decît să desemneze o anumită manieră de a se smulge iluziilor „darwiniste“ ale modernității (sau ale avangardei), nu ar exista nici un inconvenient să ne folosim de el ; faptul că acest cuvînt nu desfinește o școală (un ansamblu de principii estetice și stilistice) nu are de asemenea nimic jenant ; acesta este mai degrabă un semn că epoca mișcărilor și a „manifestelor“ (futurism, suprarealism) este închisă...“ [1]

Discuțiile despre postmodernism au pe planurile esențiale un caracter unificator. Conceptul are deci o funcție recuperatoare. Tradiția poate coexista mereu cu

---

[1] G. Scarpetta, *L'impurité*, Paris, Bernard Grasset, 1985. pp. 17—18.

Scanned with CamScanner

modernitatea în același plan. Raporturile antinomice sînt anulate. Recuperarea venită din prezent și orientată spre trecut face legătura cu toate canalele destinale ale istoriei, proiectate în viitor. Într-adevăr, ideea de coabitare sincronă a curentelor și școlilor literare este mult mai fertilă decît tendințele de demolare a trecutului în numele noului.

Examinarea unei mișcări literare de avangardă, cum este *teatrul absurd*(ului) este de natură să lumineze acest fenomen clasat dintr-o perspectivă mai stabilă decît critica de gen exclusivist, exercitată în numele noului.

Istoria *farsei tragice* arată că ea s-a extins pe o perioadă relativ lungă. Formele domesticite de la început se văd odată cu *Ivona, principesa Burgundiei,* scrisă de W. Gombrowicz în 1935 și publicată în 1938. Același scriitor a publicat *Cununia* în spaniolă (1948), *Cîntăreața chelă* de E. Ionescu fiind scrisă în 1949 și jucată în 1950, cînd începe în teatru o nouă bătălie între nou și vechi în genul lui *Hernani* de V. Hugo. Beckett intră în arenă cu *Așteptîndu-l pe Godot* abia în 1952. Polonezul Sławomir Mrozek aduce alte nuanțe ale *farsei tragice* în acest peisaj de avangardă din nou domesticită cu *Elefantul* (1957), *Polițiștii* (1958), *Tango* (1964), *Emigranții* (1974), *Cocoșatul* (1975) etc.

Scriitorii români nu rămîn nici ei străini de tradițiile absurdizante ale literaturii cu vechi adepți în peisajul natal. Marin Sorescu pătrunde pe scenele continentului nostru cu *Iona* (1968), *Paracliserul* (1971), ca și cu alte piese de mai tîrziu, grefate pe un fundal istoric.

Farsa tragică se constituie astfel ca o avangardă de durată mai lungă, care a înregistrat etape și nuanțe didiferite. Tentativele românești de „afiliere" n-au fost silnice. Guy Scarpetta observa și el că teatrul lui Beckett este altfel decît al lui Ionescu. Dar văzut în ansamblu, fenomenul rămîne același : relații absurde între oameni ; incomunicabilitate, reverii absurde, deconstrucție de personaje și de intrigă, spirit ludic, enigme, puncte negre ale rațiunii, obsesia morții, anxietate, stări de delir, alienare etc.

Închizîndu-se în mod artificial față de trecut, ca și față de scriitorii sincroni, exponenții *farsei tragice* nu

s-au născut din nimic, iar unele ecouri ale operei lor în dramaturgia de mai tîrziu sînt încă evidente. Un imens flux subteran, începînd cu *Commedia dell'arte,* farsa molierească, teatrul elisabetan, tradițiile avangardei franceze, italiene, rusești, românești etc., a pătruns pe diferite căi în acest univers teatral.

Privită dintr-o perspectivă postmodernă, care după opinia lui Jean-Francois Lyotard [1] ar fi început încă din anul 1950, o dată cu etapa *postindustrială, farsa tragică* se înscrie astfel într-un proces de fenomene, mai complexe decît cele provenite din semnele *societății de consum,* semnalate de noi mai înainte.

Într-adevăr, elementele comune nu lipsesc, începînd cu descompunerea subiectului, metisarea de limbaje, deconstrucția textuală, spiritul ludic, incoerența, prezența masivă a spiritului de reverie etc. Așadar, *impuritatea* semnalată și de Guy Scarpetta, metisarea, încrucișarea de genuri, acte de comportament, relativismul, stările enigmatice, întrețin raportul dintre *farsa tragică,* văzută ca fenomen anterior și stările relevate prin *recuperare,* conexate cu toate canalele istorice destinale.

Probele acestei recuperări neartificiale, rezultate mai cu seamă din prezența unor aspecte, preluate de postmodernism, oferă *farsei tragice* nu atît un *orizont favorabil* de aducere în scenă în acest nou context, cît, mai degrabă, unul de explicare și comprehensiune a liantelor și a punerii în paranteză a stărilor de opoziție.

O scurtă luminare concentrică a *farsei tragice* din perspectiva gîndirii filozofice actuale nu anulează situațiile gnoseologice, aparent aberante, evidente în structura acestor opere de teatru, ca și în viziunea lor despre lume. Jean Hamburger, de pildă, se referă la *limitele rezonabile* ale adevărului, ca și la cele *nerezonabile (déraisonables).* Acestea din urmă, nu impun *„nici o limită, nici o umilință, spălînd condiția umană de absurditatea sa fundamentală."* [2]

---

[1] J.-Fr. Lyotard, *La condition postmoderne,* Paris, Ed. de Minuit, 1979, p. 11.

[2] J. Hamburger, *La raison de la passion,* Réflexions sur les limites de la connaissance, Paris, Ed. du Seuil, 1984, p. 22.

Scanned with CamScanner

Privit din această perspectivă însuși statutul artistului creator este lipsit de „constrîngeri logice". Drumul operelor de artă reprezintă astfel un spațiu artistic, marcat de diferite eliberări. Atitudinea tipică gînditorilor din epoca postmodernă, favorabilă, totodată oricăror tendințe novatoare, eliberate și ele de terorismul interdicțiilor de avangardă, rezultă din spațiul ontologic funciar liber, acordat creației artistice. „În fenomenul uman care este arta, nici un drum nu este interzis. Artistul poate să meargă pînă la capătul lumii sale interioare, fără ca lumea exterioară să se amestece altfel decît ca o sursă pretext de emoții. Astfel spus, artistul nu cunoaște limite formale." [1]

Dar complexul puterilor rațiunii, depășite de artă, nu a fost pus în discuție doar de G. Bachelard în cărțile sale despre imaginar și poetică a reveriei.

Apărătorii puterii rațiunii, de genul lui Dominique Janicaud, sînt cei dintîi care îi relevă limitele, spațiile de umbră, zonele enigmatice, privite fără nici o spaimă paralizantă. „În loc să se apere, rațiunea merge astfel dincolo de posibil, de Non Sens ca Sens. Ea acceptă să fie deschise cutiile chinezești, unde Enigma era pusă la adăpost. Ea exploatează „frontiera comună", imensă și imprevizibil decupată ca niște contururi ale aceluiași limbaj, pe care le întreține cu gîndirea existenței și a posibilului." [2]

Dacă în gîndire există mai mult lucruri decît raționalitatea, dacă în existență și, totodată, în planul *posibilității*, există de asemenea mai multe lucruri decît gîndirea, atunci înseamnă că printr-un anumit „supliment" al rațiunii aceasta trebuie să-și depășească stadiul critic, să-și asume contradicțiile, raționînd împotriva sa, oferindu-se *Enigmei*.

Ieșind de sub complexele limitelor sale prin recunoaștere, rațiunea se comportă altfel față de așa-zisele aspecte aberante ale realului, ca și față de enigmele neînțelese încă. De fapt, atunci cînd aducem din nou dis-

---

[1] *Op. cit.*, p. 139.

[2] D. Janicaud, *La puissance du rationnel*, Paris, Gallimard, 1985, p. 365.

Scanned with CamScanner

cuția pe planul teatrului, constatăm că *farsa tragică* instituie un raport de acest gen între subiect, privit ca eu cunoscător și obiect, adică acea sumă de lucruri raționale, posibile, neraționale, aberante sau enigmatice.

Or, după cum se știe, subiectul operei literare, ca și personajele bine structurate, au fost supuse unui profund proces de deconstrucție, evident atît în *farsa tragică, noul roman francez,* cît și în *literatura textualistă* de mai tîrziu. Golită de un puternic fond afectiv, ironică, ludică, bazată pe o narațiune explodată, ce se petrece într-un spațiu și timp relativizat, *literatura textualistă* radicalizează unele procedee mai vechi, le îmblînzește pe altele, realizînd un *metisaj* tipic fenomenelor artistice postmoderne.

Atacul împotriva subiectului vine și din partea filozofilor care îi acordă o semnificație mai largă, el fiind însă preluat și de teoreticienii literari dintr-un alt punct de vedere. După opinia lui Alain Badiou, subiectul nu este substanță, fiindcă însuși cuvîntul substanță nu ar avea sens, nu este nici un punct gol, fiindcă acesta este extrasubiectiv, așa cum nu este nici simpla organizare a unei experiențe. Alain Badiou *„numește subiect orice configurație locală a unei proceduri generice prin care se susține un adevăr."*[1] Subiectul presupune, așadar, numele unui eveniment, rezultatul intervenției, operatorul fidel de conexiune, care reglează procedura și instituie adevărul.[2]

Subiectivizarea este considerată a fi emergența unui operator, ca urmare a unei numiri ce a intervenit. Subiectivizarea are o formă de *doi.* Dar cum operatorul poate fi bănuit de infidelitate, evenimentul prevăzut poate fi altul. Pe acest plan se formează disputele. Relații de natură *biserică-Christ, partid-revoluție* nu au un singur sens; sînt gîndite printr-un plan dual ambiguu. Dar aceasta nu este totul. Subiectul teatral poate fi supus unei legități exceptate, profund subiectivizate. În cartea sa, *La poésie n'est pas seule* (1987), Michel Deguy de-

[1] A. Badiou, *L'être et l'événiment,* Paris, Ed. du Seuil, 1988, p. 429.

[2] *Op. cit.,* p. 430.

monstrează că la baza subiectivizării se găsește „figura regelui ca excepție de la legea pe care o face să domnească, identificînd principiul subiectivității sale cu fundamentul legii, care este acela unde se recunoaște subiectul modern.“ [1]

Între *ego* și *alter ego* se poate astfel institui o relație profund subiectivizată, care-l scoate pe *ego* de sub efectul deciziei ce privește o mulțime. Într-un paradox atribuit lui Epimenide se afirmă : *„Tot ce s-a spus este fals“*. Paradoxul are valoare numai în măsura în care eul emițător este scos din acest joc, fiindcă altfel nici asertiunea sa nu ar avea nici o valoare. În felul acesta se exceptează de la regulă, iar faimosul adevăr relevat de Michel Badiou apare profund subiectivizat.

În opera literară *cogitoul* scriitorului funcționează adeseori ca un *ego exceptat,* iar relațiile dintre *actanți* pot fi supuse aceleiași legi dintre *putere* și *supunere,* „eu supremul“ mișcîndu-se într-o narațiune deconstruită dintr-un loc în altul, cogitoul acționînd asupra gesturilor și actelor, asupra sensului deciziei, ca și asupra cuvintelor.

De la *Regele moare* de E. Ionescu, *Graf Öderland* de M. Frisch, *În largul mării* de Sławomir Mrozek și *A treia țeapă* de M. Sorescu, legea tiranicidului subiectivității nu a funcționat niciodată cu atîta putere, actanții (din mulțime) din a căror matcă anonimă *eul suprem* se sustrage, fiind doar semnele unei realități manipulate.

Dar să nu uităm că *actanții* sînt de fapt și ei subiecte și odată cu manipularea lor de către autor, care se instituie într-un *„eu suprem“*, subiectul global al operei se dizolvă, iar intriga ajunge să fie formată doar din mici episoade, relativ independente. Într-o manieră personală, Paul Everac face și el unele experiențe de acest gen, evidente în piese ca *Raza* (1981) și *Remiza* (1988) care au structura unor *farse tragice,* scrise din perspectiva civilizației postmoderne.

Elementele dramatice ale acestor opere au o intensitate variabilă în timp. Rarefiate, la început, în opera lui E. Ionescu, ele capătă un coeficient mai puternic în

---

[1] M. Deguy, *La poésie n'est pas seule,* Paris, Ed. du Seuil, 1987, p. 155.

Scanned with CamScanner

Foamea și setea și *Regele moare,* în vreme ce la Arrabal și Beckett scad masiv, ca și în opera lui M. Frisch *(Biografia, Un joc,* 1967), unde sporesc doar elementele de farsă absurdă.

În pofida unor ecouri tîrzii, *farsa tragică* reprezintă un fenomen clasat. Toate practicile mai recente au fost îndeplinite cu instrumente dintr-un amplu arsenal literar bine delimitat, poate și de aceea, ușor recognoscibil.

Acum, cînd focul demolator (fără rezultate) a amuțit, lăsînd în urma sa doar borne de delimitare, *farsa tragică* rămîne ca un experiment fundamental în istoria teatrului antiiluzionist contemporan. Recuperarea sa operată de *postmodernism* nu face decît să-i legitimeze ființarea pe o cale pașnică.

Scanned with CamScanner

BIBLIOGRAFIE [1]

1. TEXTE

a. *Antologii*

Englisches Theater unserer Zeit, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1961.

Theatrum Mundi, Amerika, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1961

Französisches Theater der Avantgarde, Albert Langen, Georg Müller, München, f.d.

Teatru francez contemporan, E.L.U., București, 1964

Teatru american contemporan, 2 vol., E.L.U., București, 1967

Teatru englez contemporan, 2 vol., E.L.U., București, 1967

b. *Opere de teatru, ediții complete sau scrieri alese*

ADAMOV ARTHUR, *Théâtre*, 2 vol., Gallimard, Paris, vol. I, 1953, vol. II, 1955

ALBEE EDWARD, *Der amerikanische Traum*, Fischer Bücherei, Hamburg, 1962

ALBEE EDWARD, *Wer hat Angst vor Virginia Woolf*, Fischer Bücherei, Hamburg, 1964

ARRABAL FERNANDO, *Théâtre*, Julliard, Paris, vol. I, 1958, vol. II, 1961, vol. III, *Théâtre panique*, Christian Bourgois, éditeur, Paris, 1967

BECKETT SAMUEL, *En attendant Godot*, Ed. de Minuit, Paris, 1952

---

[1] Precizăm că în cadrul acestei bibliografii sînt citați autorii și operele care au intrat în mod sistematic și constant în sfera preocupărilor noastre. Atunci cînd considerațiile noastre pleacă de la anumite traduceri, acestea vor fi de asemenea indicate.

Scanned with CamScanner

BECKETT SAMUEL, *Fin de parti*, suivi de *Acte sans paroles*, Ed. de Minuit, Paris, 1957

BECKETT SAMUEL, *Tous ceux qui tombent*, tr. R. Pinget, Ed. de Minuit, 1957

BECKETT SAMUEL, *La dernière bande*, suivi de *Cendres*, Ed. de Minuit, Paris, 1960

BECKETT SAMUEL, *Comedie et actes divers*, Ed. de Minuit, Paris, 1966

BECKETT SAMUEL, *Théâtre*, I, Paris, Minuit, 1971

DÜRRENMATT FRIEDRICH, *Komödien*, I. *Komödien und frühe Stücke*, II, Verlag, der Arche, Zürich, 1963

DÜRRENMATT FRIEDRICH, *Romulus cel Mare*, E.P.L., Biblioteca pentru toți, București, 1965

FRISCH MAX, *Stücke*, Vol. I, *Santa Cruz, Nun singen sie wieder, Die chinesische Mauer, Als der Krieg zu Ende war, Graf Öderland*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964, Stücke, vol. II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974

FRISCH MAX, *Dramen, Die chinesische Mauer, Biedermann und die Brandstifter, Don Juan oder die Liebe zur Geometrie, Andorra*, Buchgemeinschaft Donauland, Wien, f. d.

FRISCH MAX, *Teatru, Don Juan sau dragostea pentru geometrie*, Biedermann și incendiatorii, E.L.U., București, 1966

FRISCH MAX, *Tagebuch*, 1946—1949, Droemer Knaur, München, Zürich, 1968, *Tagebuch*, II, 1966—1971, Suhrkamp Verlag, Frankfurt Am Main, 1972

GENET JEAN, *Haute Surveillance*, Gallimard, Paris, 1949

GENET JEAN, *Les Bonnes*, Décines, L'Arbalète, 1948, *Les Bonnes*, atît versiunea primă cît și cea revizuită, apar în Pauvert, 1954, apoi în L'Arbalète, 1960

GENET JEAN, *Le Balcon*, prima versiune, l'Arbalète, 1958, a doua versiune mai scurtă, L'Arbalète, 1960

GENET JEAN, *Les Nègres*, Clownerie, L'Arbalète, 1958, ed. a II-a cu o notă a autorului, L'Arbalète, 1960

GENET JEAN, *Les Paravents*, L'Arbalète, 1961

GOMBROWICZ WITOLD, *Jurnal. Teatru*, Ed. Univers, București, 1988

IONESCO EUGÈNE, *Théâtre*, Gallimard, Paris, vol. I, 1954, vol. II, 1958, vol. III, 1963, vol. IV, 1966, vol. V s.d., vol. VII, 1981

Scanned with CamScanner

IONESCO EUGÈNE, *Notes et contre-notes*, Idées, 1966
IONESCO EUGÈNE, *Jurnal en miettes*, Mercure de France, Paris, 1967
IONESCU EUGEN, *Teatru*, 2 vol., E.L.U., București, 1968
JARRY ALFRED, *Tout Ubu*, Le livre de poche, 1964
SORESCU MARIN, *Ieșirea prin cer*, Ed. Eminescu, București, 1984
WEISS PETTER, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats*, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1968
WILDER THORNTON, *Königinnen von Frankreich*, Einakter und Dreiminutenspiele, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main, Hamburg, 1964

c. *Traduceri din farsa tragică în revistele românești*

ALBEE EDWARD, *Gingașa balanță*, tr. de R. Căplescu și Z. Florea, Secolul XX, nr. 8, 1968
ARRABAL FERNANDO, *Picnic pe cîmpul de luptă*, tr. de Alexandru Balaci, Secolul XX, nr. 8, 1967
BECKETT SAMUEL, *Ce zile frumoase*, Secolul XX, nr. 7—8, 1965
BECKETT SAMUEL, *Așteptîndu-l pe Godot*, tr. de Gellu Naum, Secolul XX, nr. 3, 1968
BECKETT SAMUEL, / Texte, comentarii, studii /, Secolul XX, nr. 298, 299, 300, pp. 42—230
FRISCH MAX, *Andorra*, tr. de Emma Beniuc, Secolul XX, nr. 1, 1965
IONESCU EUGEN, *Englezește fără profesor*, Secolul XX, nr. 1, 1965

2. SCRIERI DE INFORMAȚIE GENERALĂ

BATAILLE GEORGES, *La littérature et le mal*, Gallimard, Idées, 1967
BEAUVOIR SIMONE DE, *Pour une morale de l'ambiguité*, Gallimard, Idées, 1966
CAILLOIS ROGER, *L'incertitude qui vient des rêves*, Gallimard, 1956

Scanned with CamScanner

CURTIUS ERNST ROBERT, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Dritte Auflage, Francke Verlag, Bern und München, 1961

DERRIDA JACQUES, *L'écriture de la différence*, Ed. du Seuil, 1967

DOMENACH JEAN-MARIE, *Le retour du tragique*, Ed. du Seuil, Paris, 1967

ECO UMBERTO, *L'oeuvre ouverte*, Ed. du Seuil, 1965

ELIADE MIRCEA, *Aspects du mythe*, Gallimard, Idées, 1963

FRYE NORTHROP, *Analyse der Literaturkritik*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1964

KAYSER WOLFGANG, *Das sprachliche Kuntstwerk*, fünfte Auflage, Francke Verlag, Bern und München, 1959

KAYSER WOLFGANG, *Das Groteske*, Gerhard Stalling Verlag, Hamburg, 1957

KOFLER LEO, *Zur Theorie der modernen Literatur*, Der Avantgardismus in soziologischer Sicht, Luchterhand f. d.

HATZFELD HELMUT, *Estudios sobre el barroco*, Editorial Gredas, S.A., Madrid, 1966

HOCKE GUSTAV RENÉ, *Die Welt als Labyrinth*, I, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1957

HOCKE GUSTAV RENÉ, *Manierismus in der Literatur*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1959

HOFFMANN KURT, *Die Wirklichkeit des Mythos*, zece conferințe editate de..., Droemer Knaur, München, Zürich, 1965

LAUSBERG HEINRICH, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Hueber Verlag, München, 1967

LYOTARD JEAN FRANÇOIS, *La condition postmoderne*, Ed. Minuit, Paris, 1979

MARAÑON GREGORIO, *Don Juan et le donjuanisme*, Gallimard, Idées, 1967

ONIMUS JEAN, *Face au monde actuel*, Desclée de Brouwer, Paris, 1962

REINHARD KARL, *Die Krise des Helden*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1962

SCARPETTA GUY, *L'impureté*, Bernard Grasset, Paris, 1985

STAIGER EMIL, *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantis Verlag, Zürich, Freiburg, 1966

VALLIER DORA, *L'Art abstrait*, Le livre de poche, 1967

Scanned with CamScanner

VATIMO GIANNI, *La fin de la modernité*, Ed. du Seuil, Paris, 1987
WELLEK RENÉ, *Grundbegriffe der Literaturkritik*, Kolhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln, Meinz, 1965

3. STUDII AUXILIARE DE PSIHOLOGIE, PSIHANALIZĂ, PSIHOPATOLOGIE

DELEUSE GILLES, Guattari Felix, *L'anti-Oedipe*, Ed. Minuit, Paris, 1972
DIEL PAUL, *Le peur et l'angoisse*, Payot, Paris, 1968
FREUD SIGMUND, *Zur Psychopatologie des Altaglebens*, Fischer, Hamburg, 1965
LACAN JACQUES, *Écrits*, *Ed. du Seuil*, Paris, 1966
MINKOWSKI EUGÈNE, *Traité de psychopathologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966
SARTRE JEAN-PAUL, *L'imaginaire*, Psychologie fénoménologique de l'imagination, Gallimard, Idées, Paris, 1966

4. STUDII AUXILIARE DE SOCIOLOGIE

BEHRENDT F. RICHARD, *L'Homme à la lumière de la sociologie*, Payot, Paris, 1964
DUVIGNAUD JEAN, *Sociologie du Théâtre*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965
LEFEBVRE HENRI, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, Idées, Paris, 1968
MARCUSE HERBERT, *L'Homme unidimensionnel*, tr. de M. Witting revue par l'auteur, Ed. de Minuit, Paris, 1968

5. STUDII AUXILIARE DE FILOZOFIE

ABBAGNANO NICOLO, *Philosophie des menschlichen Konflikts*, Eine Einführung in den Existentialismus, Rowohlt, Hamburg, 1957
BACHELARD GASTON, *L'intuition de l'instant*, Editions Gonthier, Paris, by Stock, 1932
BACHELARD GASTON, *La dialectique de la durée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963

Scanned with CamScanner

BACHELARD GASTON, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964
CAMUS ALBERT, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1942
CAMUS ALBERT, *L'Homme révolté*, Gallimard, Idées, 1963
CORVEZ MAURICE, *La Philosophie de Heidegger*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961
FOUCAULT MICHEL, *Les mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966
FOUCAULT MICHEL, *Histoire de la sexualité*, 1, *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976
GASSET Y JOSE ORTEGA, *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*, Deutsche Taschenbuch Verlag, München, 1964
HAMBURGER JEAN, *La Raison et la Passion*, Seuil, Paris, 1984
HEIDEGGER MARTIN, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1967
HÜBSCHER ARTHUR, *Von Hegel zu Heidegger*, Ph. Reclam jun. Stuttgart, 1961
KIERKEGAARD SÖREN, *Die Krankheit zum Tode, Furcht und Zittern*, Fischer Bücherei, 1959
KIERKEGAARD SÖREN, *L'Existance, Textes choisis*, Presse Universitaires de France, Paris, 1962
Kierkegaard vivant, Colloque organisé par l'Unesco à Paris du 21 au 23 avril 1964, Gallimard, Idées, Paris, 1966
JANICOT DOMINIQUE, *La puissance du rationel*, Gallimard, Paris, 1985
LYOTARD JEAN FRANÇOIS, La phénoménologie, Presses Universitaires de France, Paris, 1967
MARCEL GABRIEL, *Essai de philosophie concrète*, Gallimard, Idées, Paris, 1967
MERLEAU-PONTY MAURICE, *Éloge de la philosophie*, Gallimard, Idées, Paris, 1962
SARTRE JEAN-PAUL, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris, 1966

6. STUDII DESPRE GENUL DRAMATIC, DESPRE COMIC, TRAGIC, UMOR ȘI RÎS

BERGSON HENRI, *Le rire*, Felix Alcan, Paris, 1925
CHAMPIGNY ROBERT, *Le genre dramatique*, Regain, Paris, 1965

Scanned with CamScanner

302

CUPRINS

DEGRADAREA TRAGEDIEI și METAMORFOZA COMEDIEI CLASICE, SEMNIFICAȚIA FARSEI TRAGICE, IMPLICAȚIILE RÎSULUI CONTEMPORAN 5

CONTEXTUL FARSEI TRAGICE. TEATRUL, EXPRESIE A MARILOR ANGOASE ALE OMENIRII. UNIVERSUL GROTESC 25

STRUCTURI COMPOZIȚIONALE ÎN FARSA TRAGICĂ:

a) Intriga 63

b) Personajele 87

TIMP ȘI SPAȚIU ÎN FARSA TRAGICĂ. GENERALITĂȚI

Timpul 139

Spațiul 181

UNIVERSUL AFECTIV 197

SECVENȚE DIN ISTORIA UNUI MOTIV LITERAR:

LUMEA CA JUNGLĂ ÎN FARSA TRAGICĂ . . . 236

MARGINALII LA O POETICĂ A FARSEI TRAGICE 254

UN EPILOG FĂRĂ SFÎRȘIT 277

BIBLIOGRAFIE 288

Lector : ELENA INDRIEȘ
Tehnoredactor : ELENA DINULESCU

Bun de tipar : 27.XI.1989
Coli de tipar : 18,5

Tipărit sub cd. 5 242/1989 la
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ BACĂU
Strada Mioriței nr. 27.
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with CamScanner

Romul Munteanu (n. în 1926) și-a început activitatea didactică la Cluj, imediat după terminarea studiilor (1950), și după o scurtă întrerupere a continuat-o la București. Preocupările sale s-au îndreptat la început spre studiul literaturii române, teza sa de doctorat *Aspectele și dimensiunile iluminismului românesc*, susținută la Universitatea din Leipzig (1960), fiind ilustrativă în acest sens. Rezultatul acestor cercetări stimulate de școala clujeană și cea de la Leipzig s-a concretizat în prima sa carte, *Contribuția Școlii ardelene la culturalizarea maselor* (1961).

Opțiunea pentru literatura comparată s-a soldat cu o lărgire a preocupărilor sale spre unele arii dominante din cultura europeană. Profesor de literatură comparată la Universitatea din București, Romul Munteanu a publicat monografii, studii de sinteză și culegeri de eseuri în care se face tot mai simțită prezența fenomenului literar românesc. Dintre acestea menționăm monografia despre *Brecht* (1966), *Noul roman francez* (1967), *Farsa tragică* (1970), *Literatura europeană în epoca luminilor* (1971), *Profiluri literare* (1972), *Jurnal de cărți I* (1973), *Cultura europeană în epoca luminilor* (1974), *Lecturi și sisteme* (1977), *Jurnal de cărți II* (1979), *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea* (partea I – 1981; partea a II-a – 1983; partea a III-a – 1985), *Jurnal de cărți III* (1982), *Jurnal de cărți IV* (1988).

Scanned with CamScanner